COLECȚIA DE ARTĂ

LAROUSSE

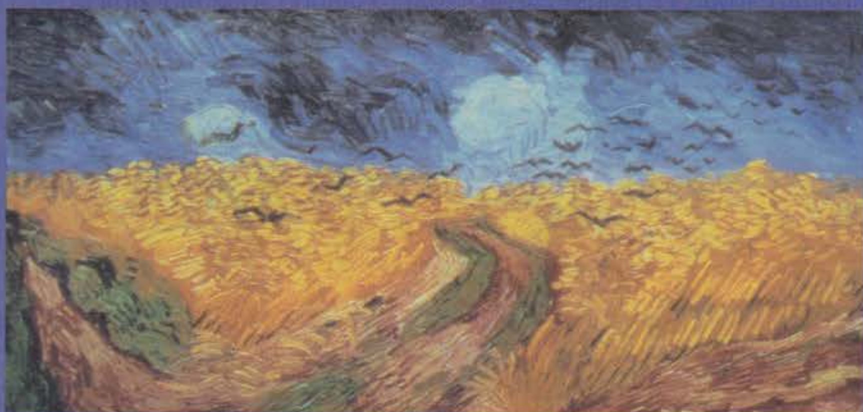


MAEȘTRII PICTURII





Patricia FRIDE-CARRASSAT



rao

enciclopedia rao

MAEȘTRII PICTURII

Lucrarea prezintă 73 de maeștri ai picturii occidentale, din Evul Mediu până în secolul XX, de la Cimabue la Warhol, care s-au aflat în fruntea unor mișcări (Carracci, Rubens, Delacroix, Monet, Picasso) ori s-au manifestat „solitar" (Bruegel, Lotto, La Tour, Velázquez, Vermeer, Rembrandt, Chardin, Manet, Cézanne, van Gogh, Bacon, în special).

• O sinteză introductivă descrie în câteva rânduri personalitatea pictorului, îi conturează opera și caracteristicile stilistice care fac din el un maestru.
• Un Parcurs biografic prezintă etapele mari, momentele-cheie ale vieții pictorului și principalele sale opere.
• Demersul și caracteristicile picturale amintesc subiectele, formatul, suportul, tehnicile preferate de artist, principalii săi comanditari, călătoriile și influențele artistice pe care le-a asimilat, precum și demersul stilistic și plastic al operei și evoluția sa.
• Un mare maestru reia criteriile care fac din artistul ales un maestru: succesul în timpul vieții sau redescoperirea lui; ruptura stilistică sau adâncirea și singularitatea unui stil: invenția sau reînnoirea în subiect, compoziție, plastică (culoare, lumină, factură), tehnică, teme dominante.
• Operele caracteristice prezintă numărul de opere pictate de maestru (desenul și gravura nu sunt enumerate), lucrările importante și mai ales semnificative pentru evoluția sa artistică.
• Pentru fiecare artist sunt reproduse una până la trei opere. Reprezentative pentru evoluția stilistică a artistului o dată cu atingerea maturității (de exemplu, perioada albastră sau cea roz ale lui Picasso se estompează în fața cubismului), ele sunt lămuritoare asupra demersului plastic.
• O bibliografie propune câteva lucrări de referință: cataloage de expoziții, cataloage *raisonnés*, monografii și scrieri ale pictorilor.

COLECȚIA DE ARTĂ oferă o lectură accesibilă și reprezintă un neprețuit instrument de lucru pentru înțelegerea artei și a civilizațiilor.

ISBN 973-[illegible]2-24-2

www.raobooks.com

enciclopedia rao

Patricia Fride-Carrassat a absolvit École du Louvre.
Este titulara catedrei de Istoria Artei la Institut d'art – Sorbonne
și conferențiar la Musées de France.

Ilustrațiile copertei:

Picasso
Domnișoarele din Avignon
1907. Ulei pe pânză, 2,45 x 2,35 m, New York, Museum of Modern Art

Botticelli
Madonna di Magnificato
cca 1483–1485. Tempera pe lemn, diametrul 1,18 m, Florența, Uffizi

Vermeer
Gentilom și doamnă cântând la spinetă sau *Lecția de muzică*
cca 1660. Ulei pe pânză, 73,5 x 64,1 cm, Londra, Buckingham Palace

Van Gogh
Lan de grâu cu corbi
1890, Ulei pe pânză, 51 x 103,5 cm, Amsterdam, M.N. Van Gogh

MAEȘTRII PICTURII

Patricia FRIDE-CARRASSAT

rao
enciclopedia rao

Autoarea mulțumește personalităților care au sprijinit-o în realizarea acestei lucrări și în mod deosebit celor care i-au încredințat propriile lor observații legate de capitolele introductive:

Arnaud Brejon de Lavergnée, *conservator general, Musée des Beaux-Arts de Lille*
Nathalie Brunelle, *departamentul Educatie, Luvru*
Annie Castier, *conservator, serviciul pedagogic și cultural, Musée des Beaux-Arts de Lille*
Marie-Anne Dupuy-Vachet, *Luvru*
Yves Gagneux, *conservator general, Masion de Balzac (Paris)*
David Guillet, *administrator, Galeries nationales du Grand Palais*
Jean-François Jaeger, *director, Galerie Jeanne Bucher (Paris)*
Geneviève Lacambre, *conservator general, Musée d'Orsay*
Stéphane Loire, *conservator al Patrimoniului, departamentul de pictură, Luvru*
Geneviève Ponge, *documentare, departamentul de pictură, Luvru*
Marie-Catherine Sahut, *conservator general, departamentul de pictură, Luvru*
Nicole Van Hoeke, *Musée des Beaux-Arts de Lille*
Nathalie Volle, *conservator general, șeful departamentului de artă, Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF)*

Mulțumirile autoarei se îndreaptă de asemenea către Eddie si Bernard Fride, Catherine Moser, către soțul său Thierry și către copiii Alexis și Louis.

Larousse/HER, Paris, 2001
Maitres de la painture

Editor coordonator
Dominique Wahiche

Asistent
Agnès Combe

Françoise Maitre
Didier Pemerle

Selecție iconografică
Nathalie Lasserre

Concepție și realizare grafică
Dominique Chapon
Emma Drieu

COLECȚIA DE ARTĂ
Maeștrii picturii

Grupul Editorial RAO
C.P. 2-124
Str. Turda 117-119, bl. 6, parter,
sector 1, București
e-mail: office@raobooks.com
website: www.raobooks.com

Traducere din limba franceză
Denia Mateescu, istoric de artă

ISBN 973-7932-24-2

Introducere

De mai mulți ani viața culturală este însuflețită de mari retrospective cărora din ce în ce mai numeroșii vizitatori le dau dimensiunea unor adevărate evenimente.
Aceste ample manifestări artistice prezintă pictori recunoscuți (de la Botticelli la Matisse sau Picasso), oferind spectatorului satisfacția reîntâlnirii; uneori ele invită la (re)descoperirea unor artiști (Vermeer, La Tour, recent Lotto) mai puțin știuți de marele public; de asemenea, explorează câteodată aspecte uitate ale unei cariere (Daumier, pictor și sculptor). Și, deși Michelangelo considera arhitectura și sculptura ca fiind arte superioare, pictura este cea care conferă cea mai mare anvergură acestor manifestări.

Maeștri sau genii

Noțiunea de „maestru" sau de „geniu" presupune o personalitate de excepție, peste dimensiunea obișnuită a muritorilor. Cuvântul „geniu" are mai multe accepțiuni. După Diderot, el se potrivește mai bine cu „sublimul" decât cu frumosul, presupune o ușurință naturală pentru a înțelege și a inventa, dovedește o „minte iscoditoare" și conduce la „modelul ideal". După Hume, relevă o „însușire magică a sufletului". Kant îi asociază un spirit voluntar și momentul „propice". Schopenhauer vorbește de o „facultate opusă naturii", de „celălalt univers" al geniului, ivit din primatul cunoașterii intuitive asupra cunoașterii discursive. Freud vede în el „dezordinea inteligenței" însoțită de tulburări emoționale și organice. Leonardo da Vinci, Michelangelo sau Dürer sunt genii, la fel ca urmașii lor Caravaggio, Cézanne, Picasso sau Ernst, indiferent dacă au format sau nu elevi și școli, dacă și-au luat drept colaboratori la realizarea unei opere pictori recunoscuți sau dacă s-au impus ca „maeștri" doar prin autoritatea propriei lor arte (Caravaggio, Vermeer, Lotto, Chardin sau Vélazquez). Descoperirile geniului se impun cu claritate și răstoarnă viziunea asupra lumii.

De la meșteșugar la artist

În Evul Mediu, pictorul este un meșteșugar, un lucrător zugrav care aparține unei corporații numite și „ghildă", foarte structurată și ierarhizată. Încă din copilărie, către zece sau unsprezece ani, adesea din tată în fiu, câteodată fără vocație și sub bățul meșterului, el învață meserie în ateliere care sunt și spații de etalare. La maturitate, după patru ani de studii, poate pretinde titlul de meșter și poate primi ucenici.
Atelierele Renașterii italiene *(botteghe)*, credincioase conceptului grecesc de *museion* sau anticului *museum roman* (colegii ale cunoscătorilor sau locuri consacrate dezbaterii filozofice), asociază diferite tipuri de instruire într-o concepție unitară a artelor. Ele sunt în același timp loc al unor schimburi artistice și intelectuale, cât și spațiu de păstrare a operelor, fiind implicit o școală a formării. Din secolul al XV-lea, pictorii creatori se detașează de statutul de meseriaș: Masaccio își semnează operele. Artiștii se inițiază și prin copierea lucrărilor antice; cu începere din secolul al XVI-lea, sunt călăuziți de umaniștii în slujba familiilor regale sau a marilor comanditari, apoi încep să frecventeze academiile nou-înființate. O transformare asemănătoare se produce în Flandra, în ciuda unei întârzieri de aproape un secol în apariția Academiilor.

În veacul al XVII-lea, pictorul se formează îndeosebi în academiile oficiale. Franța numără șaptezeci, printre care Academia Regală de Pictură și Sculptură care educă, legitimează și oferă internat artiștilor. Din 1663, de când Colbert creează Premiul Romei, operele maeștrilor Renașterii și ai Antichității se studiază în Italia. În 1667, ia ființă Salonul Luvrului: în vederea expunerii, opera este supusă aprobării unui juriu al Academiei. Câțiva artiști rebeli (Caravaggio, Poussin) creează după pofta inimii fără să se supună exigențelor vreunui mecena.
În secolul al XVIII-lea, modelul Academiilor regale pariziene se răspândește în Europa. În același timp evoluția pieței de artă, creșterea numărului de școli, schimburile și dezvoltarea comerțului de artă modifică relația între pictor și mediile oficiale. Chardin, pictor de gen considerat „minor", după ierarhia legiferată de Academia regală care susține pictura istorică, este totuși apreciat pentru talentul său.
Începând din secolul al XIX-lea, pictorul scapă treptat de sub autoritatea academică. Dacă studiază la Academie, ia și lecții într-un atelier particular. Expune de preferință la Salonul oficial, dar și în săli private sau în galerii de artă. Artistul revendică astfel o libertate mai mare și, din a doua jumătate a secolului, descoperă locuri într-o armonie consonantă cu inspirația sa, cu gustul său pentru *plein air*, cu interesul față de ținuturi noi (Barbizon, Giverny, Provence, Orient etc.).
În secolul XX, noțiunea de meșter-profesor dispare, excepție făcând Bauhaus-ul. Pictorul urmează Școala de bele-arte sau școli particulare de artă. Libertatea de creație este totală. Totuși, pentru a trăi, artistul rămâne dependent de negustori.

Maeștrii și arta lor

„Giotto s-a adaptat la factura «modernă»", scrie Cennini (*Tratat despre pictură*, 1437). Poussin recunoaște că un maestru are capacitatea de a exprima „aparența lucrurilor [...] care seamănă realității". Delacroix îl măsoară pe „adevăratul artist" după intensitatea „impetuozității, însuflețirii, vehemenței" și îl contrazice pe David, pentru care artistul „[dă] o iluzie, o formă perfectă a gândului său". Manet vrea „să smulgă vieții actuale dimensiunea epică", în timp ce pentru Degas „artistul nu desenează ceea ce vede, ci ceea ce trebuie să-i facă pe alții să vadă". Lui Turner, care „pictează cu aburi colorați" (după Constable), și lui Monet, pentru care grădina este „cea mai desăvârșită capodoperă", le urmează van Gogh care exprimă „cu roșu și verde teribilele pasiuni omenești". În sfârșit, Matisse afirmă că „opera de artă poartă în sine semnificația ei absolută și se impune spectatorului înainte ca acesta să-i fi putut identifica subiectul".
În noiembrie 1852, Delacroix notează în jurnalul său: „În mod firesc opiniile se modifică; nu cunoaștem niciodată suficient un maestru pentru a putea vorbi despre el la modul absolut și definitiv." Aceste cuvinte confirmă capacitatea pe care o au retrospectivele, textele publicate, piața de artă, modele de a transforma interpretarea unei opere, înțelegerea unui maestru.

Intenția

Lucrarea prezintă 73 de maeștri ai picturii occidentale, din Evul Mediu până în secolul XX, de la Cimabue la Warhol, care s-au aflat în fruntea unor mișcări (Carracci, Rubens, Delacroix, Monet, Picasso) ori s-au manifestat „solitar" (Bruegel, Lotto, La Tour, Velázquez, Vermeer, Rembrandt, Chardin, Manet, Cézanne, van Gogh, Bacon, în special). A nu reține decât 73 de nume dintr-o perioadă de șapte veacuri dovedește o opțiune. Cu toate că pictorii au fost selectați în funcție de criterii precise, un sentiment de injustiție cu privire la cei absenți poate prevala. Maeștrii noștri sunt cei recunoscuți de vremurile de azi. Vor fi unii dintre ei uitați în următorii câțiva zeci de ani? Alții vor ieși din umbră, regăsindu-și dimensiunea istorică? În 1950, La Tour, Vermeer, Caravaggio, Pontormo nu și-ar fi găsit locul în această carte. Istoria mentalităților nu poate fi străină de acest palmares: 23 de maeștri aparțin perioadei dintre secolele XIII–XVI, 10 au trăit în veacul al XVII-lea, 6 în cel de al XVIII-lea, 17 în al XIX-lea și tot 17 nume mari în primii 60 de ani ai secolului XX.

Metoda

Selectarea maeștrilor a necesitat stabilirea unor criterii de apreciere riguroasă. Printre acestea, ruptura („reacția") sau, dimpotrivă, continuitatea stilistică (aprofundarea, contribuția), succesul cunoscut de artist și perenitatea sa (pictorul model), descoperirea sau redescoperirea lui, invențiile punctuale sau durabile, tematice sau plastice (formatul, suportul, compoziția,

culoarea, lumina, tehnica, filozofia și raționamentul cu privire la plastică) au fost considerate prioritare.
Din contră, au fost lăsați deoparte precursorii „timizi", cei al căror potențial nu a atins desăvârșirea, elevii și cei care i-au succedat, chiar celebri (care nu sunt creatori), artiștii cu merit egal în raport cu cei aleși, dar mai puțin precoce și ale căror radiații nu au fost atât de decisive, ori cei care s-au mulțumit să atingă virtuozitatea într-un domeniu sau într-o tehnică.
Pentru perioada contemporană, cu începere din 1960 reculul ni s-a părut insuficient: numai Dubuffet, Pollock, Bacon și Warhol răspund într-o manieră sigură criteriilor enunțate.

O abordare cronologică

Începând cu Cimabue, cartea urmează un parcurs cronologic până în secolul XX, cel care integrează Statele Unite ale Americii. Când carierele artiștilor se suprapun în timp, am renunțat la clasamentul în funcție de data nașterii: ceea ce marchează și determină cronologia este fie momentul în care aportul artistului a fost determinant, fie o înrudire picturală între artiști pusă în valoare de istoria artei. Șase mari perioade istorice și stilistice au fost alese: de la secolul al XIII-lea la cel de-al XVI-lea (Renașterea și evoluția ei), secolul al XVII-lea (clasicismul și barocul), secolul al XVIII-lea (rococoul și neoclasicismul), prima jumătate a secolului al XIX-lea (romantismul), a doua jumătate a secolului al XIX-lea (realismul, impresionismul, postimpresionismul, simbolismul) și secolul XX înainte de 1965 (expresionsimul, cubismul, arta abstractă, suprarealismul etc. și premisele artei contemporane, de la expresionismul abstract la pop art). Texte introductive deschid aceste șase părți. Ele situează artiștii și operele în istoria politică, economică, socială și culturală, în mediul în care au fost create (rolul comanditarilor publici și particulari, primirea făcută de critica de artă și de public). Textele permit compararea a ceea ce se petrecea, mai ales în plan stilistic, în același moment în diferite țări ale Europei (Leonardo da Vinci este contemporan cu Dürer și cu Bosch, Grünewald s-a născut în același an cu Michelangelo, pe Velázquez și Pietro da Cortona îi despart doar trei ani).

Prezentarea maeștrilor

Fiecare maestru este prezentat în două, patru sau șase pagini. Dacă „esențialul" se poate spune în două pagini pentru Cimabue, Masaccio și Seurat, majoritatea pictorilor au nevoie de patru pagini, iar câte șase le-au fost dedicate lui Goya, Cézanne, Matisse, Braque și Picasso.
• O sinteză introductivă descrie în câteva rânduri personalitatea pictorului, îi conturează opera și caracteristicile stilistice care fac din el un maestru.
• Un „Parcurs biografic" prezintă etapele mari, momentele-cheie ale vieții pictorului și principalele sale opere.
• „Demersul și caracteristicile picturale" amintesc subiectele, formatul, suportul, tehnicile preferate de artist, principalii săi comanditari, călătoriile și influențele artistice pe care le-a asimilat, precum și demersul stilistic și plastic al operei, precum și evoluția sa.
• „Un mare maestru" reia criteriile care fac din artistul ales un maestru: succesul în timpul vieții sau redescoperirea lui; ruptura stilistică sau adâncirea și singularitatea unui stil: invenția sau reînnoirea în subiect, compoziție, plastică (culoare, lumină, factură), tehnica, temele dominante.
• „Operele caracteristice" prezintă numărul de opere pictate de maestru (desenul și gravura nu sunt enumerate), lucrările importante și mai ales semnificative pentru evoluția sa artistică.
• Pentru fiecare artist sunt reproduse una până la trei opere. Reprezentative pentru evoluția stilistică a artistului o dată cu atingerea maturității (de exemplu, perioada albastră sau cea roz ale lui Picasso se estompează în fața cubismului), ele sunt lămuritoare asupra demersului plastic.
• O bibliografie propune câteva lucrări de referință: cataloage de expoziții, cataloage *raisonnés*, monografii și scrieri ale pictorilor.

Această selecție, inevitabil subiectivă în ciuda atenției acordate diversității și reprezentativității artiștilor, nu trebuie să altereze dorința fiecăruia, în lumea sensibilă a artei, de a înălța, cu toată libertatea, pictorul preferat la rang de maestru.

Cuprins

Din secolul al XIII-lea până în secolul al XVI-lea: pre-Renașterea, Renașterea, manierismul **10**

Cimabue	14
Giotto	16
Masaccio	20
Van Eyck	22
Van der Weyden	26
Piero della Francesca	30
Bellini	34
Botticelli	38
Leornardo da Vinci	42
Bosch	46
Dürer	50
Grünewald	54
Michelangelo	58
Rafael	62
Tizian	66
Lotto	70
Correggio	74
Pontormo	78
Holbein	82
Tintoretto	86
Veronese	90
Bruegel cel Bătrân	94
El Greco	98

Secolul al XVII-lea: „realitatea", clasicismul și barocul **102**

Carracci	104
Caravaggio	108
Rubens	112
Hals	116
Pietro da Cortona	120
Poussin	124
La Tour	128
Velázquez	132
Rembrandt	136
Vermeer	140

Secolul al XVIII-lea: rococo și neoclasicism **144**

Watteau	146
Tiepolo	150
Hogarth	154
Chardin	158
Fragonard	162
David	166

Triumful romantismului (1789–1848) **170**

Goya 174
Friedrich 180
Turner 184
Constable 188
Ingres 192
Géricault 196
Delacroix 200
Daumier 204
Courbet 208

Realismul, impresionismul, postimpresionismul, simbolismul și Art Nouveau (1849–1904) **212**

Manet 218
Degas 222
Monet 226
Cézanne 230
Gauguin 236
Van Gogh 240
Seurat 244
Toulouse-Lautrec 246

Arta modernă și începuturile artei contemporane (1905–1965) **250**

Klimt 256
Kirchner 260
Matisse 264
Braque 270
Picasso 276
Léger 282
Kandinsky 286
Malevitch 290
Mondrian 294
Klee 298
Duchamp 302
Ernst 306
Miró 310
Dubuffet 314
Bacon 318
Pollock 322
Warhol 326

Glosar **330**
Indice alfabetic al pictorilor citați **333**
Credite fotografice **335**

Lista de abrevieri

Abrevieri generale

Ac: Academia
A.G. sau G.A.: Art Gallery sau Gallery of Art
A.I. sau I.A.: Art Institute sau Institute of Art
A.M. sau M.A.: Art Museum sau Museum of Art; Museo d'Arte; Museu de Arte
B.-A.: muzeu de artă
N.G.: National Gallery of Art
G.A.M.: galerie de artă modernă
G.N.: Galleria nazionale; Germanisches Nationalmuseum
K.: Kunsthalle
Km.: Kunstmuseum
M, m: muzeu
M.C.: Museo Civico
m.d.: muzeu departamental
M.F.A.: Museum of Fine Art
m.m.: muzeu municipal
m.n.: muzeu național
M.N.: Museo National; National Museum
RMN: Réunion des musées nationaux
S: San, Santo, Santa, Santi

Muzee

Amsterdam, Rm.: Rijksmuseum
Amsterdam, Sm.: Stedelijk Museum
Amsterdam, M.N.V.Gogh: Nationalmuseum Van Gogh
Anvers, M.M.B.: Museum Mayer Van der Bergh
Berlin, M.E.K.: Museum der Europäische Kunst
Birmingham B.I.: Barber Institute of Art
Boston, I.S.G.M.: Isabella Steward Gardner Museum
Brunswick, S.H.A.U.M.: Staatliches Herzog Anton Ulrich Museum
Bruxelles, B.-A.: musées royaux des Beaux-Arts
Budapesta, S.M.: Szépemüvészti Múzeum
Cambridge [G.-B.], F.M.: Fitzwilliam Museum
Cambridge [Mass], F.A.M.: Massachusetts Fogg Art Museum of Harvard University
Cardiff, N.M. of Wales: Cardiff, National Museum of Wales
Cassel, S.K. , Gg.: Staatliche Kunstsammlung, Gemäldegalerie
Cincinnati [Ohio], T.M.: Taft Museum
Copenhaga, S.M.F.K.: Statens Museum for Kunst
Copenhaga, N.C.G.: Ny Carlsberg Glyptotek
Copenhaga, O.S.: Ordrupgaard Sammlingen
Dresda Gg.: Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie
Düsseldorf, K.N.V.: Kunstsammlungen Nordrhein –Westfalen
Düsseldorf, Km.: Staatliche Kunstmuseum
Edinburgh, N.G.S.: National Gallery of Scotland
Essen, F.M.: Folkwang Museum
Florența, Uffizi: Galleria dei Uffizi
Florența, Pitti: Palazzo Pitti
Frankfurt, S.K.: Städelsches Kunstinstitut
Glasgow, AG.: City Art Gallery
Greenwich, N.M.M.: National Maritime Museum
Haga, M.: Mauritshuis Museum
Haga, Gm.: Gemeentmuseum
Hartford, W.A.: Wadsworth Atheneum
Karlsruhe , S.K.: Staatliche Kunsthalle
Leipzig, M.: Museum der bildenden Künste
Londra, B. M.: British Museum
Londra, B. P.: Buckingham Palace
Londra, C. I.: Courtauld Institute
Londra, D. C.: Dulwich College
Londra, K. H.: Kenwood House
Londra, R. A.: Royal Academie
Londra, S. M.: Soanes Museum
Londra, T.G.: Tate Gallery
Londra, V. A. M.: Victoria and Albert Museum
Londra, W.M.: Wellington Museum
Londra, Wall. C.: Wallce Collection
Londra, H.H.T.: Home House Trustees
Los Angeles, C.M.A.: County Museum of Art

Lugano, T.B.: colectia Thyssen-Bornemisza
Madrid, Ac. S. Fernando: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Madrid, Escurial: mănăstirea S.Lorenzo de l'Escurial
Madrid, Prado: Museo Nacional del Prado
Malibu, J.P.Getty M.: Jean Paul Getty Museum
Malborough, I.F.A.: International Fine Art
Melbourne, N.G.V.: National Gallery of Victoria
Merion [Penn], B.F.: Pennsilvania, Barnes Foundation
Milano, Brera: Pinacoteca di Brera
München, A.P.: Alte Pinakothek
München, N. P.: Neue Pinakothek
München, B. Sg.: Bayerische Stadtsgemäldesammlungen
München, S.M.K.: Staatsgalerie Moderner Kunst
Napoli, Capodimonte: Museo nazionale Capodimonte
New Haven, Y.C.: Yale Center of British Art
New York, Brooklin: Brooklin Museum of Art
New York, F.C.: Frick Collection
New York, H.S.A.: The Hispanic Society of America
New York, M.M.: Metropolitan Museum of Art
New York, M.O.M.A.: Museum of Modern Art
New York, Guggenheim: The Solomon R. Guggenheim Museum
Northampton S.C.: Smith College
Otterlo, K.-M.: Kröller – Müller
Paris, Carnavalet: Musée Carnavalet
Paris, C.-J.: Musée Cognac-Jay
Paris, E.N.S.B.-A.: École nationale supérieure des beaux-arts
Paris, J.-A.: Musée Jacquemard-André
Paris, Luvru: Muzeul Luvru
Paris, M.A.D.: Musée des Arts décoratives
Paris, M.N.A.M.: Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou
Paris, M.A.M.: Musée d'Art moderne de la Ville de Paris
Paris, Orsay: Musée d'Orsay
Paris, P.P.: Petit Palais
Potsdam-Sanssouci, S.G.: Staatliche Schlösser and Gärten
Praga, N.G.: Národni Galerie
Roma, Colonna: Galleria Colonna
Roma, Farnese: palazzo Farnese
Roma, Capitolia: Galleria Capitolina
Roma, Borghese: Galleria Borghese
Roma, Corsini: Galleria Corsini
Roma, Doria: Galleria Doria Pamphilli
Roma, G.A.M.: Galleria internazionale d' arte moderna
Rotterdam, B.V.B.: Museum Boymans Van Beuningen
San Francisco, Y.M.M.: De Young Memorial Museum
Saint Louis C.A.M.: City Art Museum
Sankt Petersburg, Ermitaj: muzeul Ermitaj
Sevilla, M. Provincial: Museo Provincial de Bellas Arte
Soleure, M.S.: Museum der Stadt
Springfield, M.A.: Museum of Fine Art
Stockholm, Nm.: Nationalmuseum
Stuttgart, Sg.: Staatgalerie
Tokio, B.M.A.: Bridgestone Museum of Art
Torino, Sabauda: Galleria Sabauda
Veneția, Ac.: Galleria del' Accademia
Veneția, G.A.M.: Galleria internazionale d'arte moderna di Ca' Pesaro
Versailles, M.: Musée national du château de Versailles
Viena, K.M., Gg.: Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie
Viena, H.M. der S.W.: Historisches Museum der Stadt Wien
Viena, Ö. G.: Österreichisches Galerie

Din secolul al XIII-lea până în secolul al XVI-lea: pre-Renașterea, Renașterea, manierismul

În ultima jumătate a secolului al XIII-lea și în cel de al XIV-lea, Europa, în special Italia, cunoaște o mutație profundă printr-un nou mod de viață și de gândire, prin revoluția artistică începută de *Giotto, care anunță, împreună cu *Masaccio, aproape un secol mai târziu, triumful Renașterii. *Stricto sensu*, Renașterea italiană marchează în veacurile al XV-lea și al XVI-lea trecerea de la Evul Mediu la timpurile moderne. Artiștii, de la Masaccio la *Veronese, de la Giovanni *Bellini la *Leonardo da Vinci și *Dürer, se interesează de toate domeniile cunoașterii care au în centru Omul și inventează practici artistice care pun bazele esteticii occidentale. Manierismul, fruct al răsturnărilor istorice, introdus de Michelangelo și dus la magnificență de *Pontormo, rupe cu ordinea clasică a Renașterii.

Sfârșitul Evului Mediu și premisele Renașterii

Schimbări politice, religioase și sociale, semne ale pre-Renașterii, se petrec în Italia medievală. Dacă reușește să-și impună supremația asupra Sfântului Imperiu Roman de Națiune Germană, Filip al IV-lea cel Frumos, regele Franței, refuză ingerințele lui Bonifaciu al VIII-lea, pe care îl face prizonier în 1302, și impune alegerea unui papă francez. Clement al V-lea se instalează la Avignon, iar Benedict al XI-lea la Roma.

Emergența unor puteri noi. În Italia, aristocrația cavalerească și feudală pierde puterea politică în beneficiul burgheziei financiare sau negustorești. Din 1250, orașele-stat se îmbogățesc și rivalizează între ele. Trecând prin Burgundia, fac schimburi comerciale cu Flandra. Veneția întreține relații speciale cu Bizanțul. Goarna „republicană" răsună, dreptul roman înlocuiește feudalitatea, libertățile comunale triumfă antrenând emergența timidă a unor teme laice: reprezentarea realistă a cotidianului, dragostea pământească din cântecele trubadurilor.

O lume pe măsura oamenilor și a pictorilor. Această lume în plină evoluție cristalizează o înnoire, a „realismului popular", sentimental, îndrăgostit de narațiune și de natură. Mersul înainte pe drumul afirmării individului și deschiderea creștinătății către realitate își găsesc exprimarea în *Divina Commedia* (1306–1321) lui Dante, în operele teologului și filozofului sfânt Toma din Aquino sau în învățăturile Sfântului Francisc din Assisi. Familia Pisano, sculptori toscani, inițiază un realism plin de demnitate, precursor al noului spirit pe care îl vor adânci pictura lui *Cimabue, aceea a elevilor și discipolilor săi Duccio și mai cu seamă Giotto. „O dată cu Petrarca, literele au înviat; cu Giotto, mâna pictorilor a revenit la viață; am văzut-o și pe una și pe alta dintre aceste arte ajungând la desăvârșire" (Enea Piccolomini, viitorul papă Pius al II-lea, 1455).

Mișcarea spirituală a franciscanilor, al căror ordin a fost creat în secolul al XIII-lea, oferă o concepție inedită despre lume: lui Hristos cel eroic, triumfător asupra morții, îi urmează un Hristos al suferinței, întruchipare a omului. Assisi este leagănul noii spiritualități italiene; operele lui Giotto „îi vorbesc omului despre Dumnezeu" (S. Fumet, 1953).

Comenzile importante cresc: la cererile bisericilor și ale instituțiilor religioase (la vremea respectivă, pictura pare mai puțin costisitoare decât mozaicul) se adaugă necesitățile laice și mai numeroase: comenzi municipale, ca aceea făcută lui A. Lorenzetti pentru orașul Siena, decorații de lăzi de zestre, paturi de lăuzie etc.

La sfârșitul Evului Mediu, unii meșteri în pictură, apreciați de comanditari, încep să-și manifeste personalitatea artistică.

Goticul internațional. Înflorirea goticului internațional sau „stilul curtean", aristocratic și prețios, este favorizată de bulversările provocate de instalarea papalității la Avignon. Sienezul Simone Martini lucrează la Avignon în 1339, pictorii francezi și italieni decorează palatul papilor și Mânăstirea Villeneuve-lès-Avignon. În Italia, stilul internațional poartă semnătura lui Gentile da Fabriano, a lui Pisanello sau Sassetta. După ce pătrunde la Curțile europene între 1390 și 1425, în Franța prin arta lui Enguerrand Quarton, între alții, își pierde suflul în Italia chiar în momentul în care la Florența pictorul Masaccio deschide era Renașterii.

Secolul al XV-lea, triumful Renașterii

Marea schismă a Bisericii Catolice ia sfârșit în 1414 la conciliul de la Konstanz care alege un papă unic, pe Martin al V-lea. Roma redevine sediul papalității și garantul unității creștinătății occidentale.

Papă cu preocupări arheologice, Martin al V-lea sprijină creația artistică. În Italia, lumea medievală se află în declin, orașele-stat se regrupează, se măresc, conduse de familii puternice. În 1453, căderea Constantinopolului bate clopotele Imperiului creștin de Răsărit, iar războiul de 100 de ani dintre Franța și Anglia ia sfârșit. Spania este unificată prin căsătoria lui Ferdinand de Aragon cu Isabela de Castilia și desăvârșește, în 1492, Reconquista. Monarhiile moderne se înfiripă.

O nouă eră economică. Economia europeană a „negustorilor", îndeosebi cea a comerțului cu mirodenii și țesături, ia amploare. Bancherii și seniorii italieni își afirmă puterea: familiile Medici la Florența, Sforza la Milano, Montefeltro la Urbino, Scrovegni în Padova, Isabela d'Este la Ferrara, Federigo al II-lea de Gonzaga la Mantova sau dogii Veneției. Economia guvernează viața orașelor-stat și favorizează un mecenat stimulat de aprige rivalități.

Reînnoirea tehnologică și științifică. Navigația este modernizată pentru a asigura creșterea schimburilor comerciale. Arta țesutului creează minunate produse, metalurgia se dezvoltă. În Germania, tiparul cu litere mobile ajută la difuzarea cunoștințelor. Informații științifice din ce în ce mai multe și mai complexe, în anatomie, geometrie, astronomie mai cu seamă, provoacă uneori tensiuni cu Biserica, rămasă credincioasă dogmelor.

Umanismul, o revoluție a gândirii. „Renașterea este înainte de orice un fapt de cultură, o concepție asupra vieții și asupra realității – investigând esențialul dincolo de aparențe – care impregnează artele, literele, științele, moravurile", afirmă E. Garin. Această revoluție culturală, susținând ridicarea barierelor din calea învățăturii, este singura perioadă din istoria artei care a avut o asemenea percepție asupra realității sale, asupra posibilităților de care dispune, asupra afirmării existenței Omului. Viziunea antropomorfică și umanistă a omului „liber" tinde spre universalitate. Umanismul creștin este fructul unei gândiri bazate pe renașterea, pe noua naștere a Antichității, a lumii greco-romane.

Umaniștii filozofi Marsilio Ficino și apoi Pico de La Mirandola afirmă că religia creștină se situează în continuitatea platonismului Antichității, este opozabilă scolasticii medievale care nu a reușit să împace teologia cu filozofia și reprezintă armonia perfectă a omului cu sferele celeste și terestre. Demnitatea individului și neoplatonismul își găsesc ecoul prielnic la Florența sub pana acestor filozofi care înființează, în 1462, prima Academie structurată, Accademia platonica. Cunoașterea științifică, informația literară, istorică, politică sunt revoluționate de această nouă concepție care acordă prioritate rațiunii, metodei și rigorii. Statul centralizator caută o „modernitate" în ideologia politică. Intelectualii (Machiavelli, Thomas Morus, Rabelais, Erasm, Copernic, Petrarca), arhitecții (Alberti, Brunelleschi), sculptorii (Ghiberti și Donatello) se privesc pe ei înșiși cum privesc Omul în realitate, centrul lumii.

Umanismul și arta din Quattrocento. Renașterea timpurie debutează la Florența cu Masaccio către 1425. Arta își extrage valorile din toate cunoștințele, din repertoriul antic și din lecția de anatomie a statuarei, dar și din natură, plăsmuind viziunea plastică și spațială a lumii moderne. Este o perioadă de căutări, de analiză, de cuceriri și de libertate artistică. Teoriile arhitecților și ale sculptorilor se repercutează asupra picturii. Realitatea formei și a volumului, adesea la scară umană, devine judicioasă o dată cu descoperirea perspectivei. După elaborarea matematică a sistemului proporțiilor și a tehnicii racursiului, anatomia își găsește precizia. Masaccio își plasează personajele într-un spațiu real, beneficiar al perspectivei concepute de arhitectul Brunelleschi, scăldat într-o lumină naturală. Uccello face mai complexă arta perspectivei. *Piero della Francesca, maestrul de la Arezzo și Urbino, Mantegna, pictorul familiei d'Este la Mantova, Melozzo da Forli, citat în 1478 ca *pittore papale* al lui Sixt al IV-lea, excelează în arta perspectivei și a racursiului.

Se dezvoltă o artă profană născută din Antichitate. Subiectele alegorice, mitologice, nudurile, portretul (reflex al cultului individului) sunt destinate gloriei prinților și orașelor. Arta religioasă se diversifică: chipul lui Dumnezeu se umanizează, Fecioara este tandră cu Pruncul în opera lui Filippo Lippi și a lui Fra Angelico.

Admirația unor mecena particulari și publici suscită apariția de ateliere înfloritoare și a numeroase șantiere în care maestrul își dirijează elevii. Colecțiile se adună în cabinetele de amatori, în cele de curiozități, în Galeria Medici din Florența. Artiștii, sfătuiți de Ficino, se lasă pătrunși de gândirea umanistă platoniciană care exaltă frumusețea formală, fruct al cunoașterii intelectuale, raționale, senzuale și divine. *Botticelli cultivă un ideal poetic savant și profan care pune în evidență armonia liniei.

La Roma, papalitatea insuflă propria dorință de monumentalitate și sobrietate în amintirea Republicii și a Imperiului Roman. Veneția risipește culoare și lumină în tradiția Bizanțului.

Primii artiști independenți. Masaccio, unul dintre primii pictori „liberi", își semnează operele. Pictorii, recunoscuți ca individualități și ca artiști, sunt prețuiți. Un contract care îl leagă pe Piero della Francesca de confreria Santa Maria della Misericordia stipulează că „nici un pictor în afară de Piero însuși nu va avea voie să pună pensula", atestând stima de care se bucura artistul. *Jan van Eyck semnează portretul soților Arnolfini cum o vor face Mantegna sau Giovanni Bellini. Relațiile cu comanditarii (Biserica, marile familii ale orașelor-stat), care rivalizează în măreție și atragerea artiștilor, sunt câteodată tensionate: pot apărea dezacorduri asupra conținutului iconografic și

stilului execuției sau la negocierile de preț. Artiștii se deplasează după capriciul celor ce le sunt mecena: Leonardo pleacă la Curtea milaneză a familiei Sforza, van Eyck călătorește în Portugalia pentru a picta portretul Isabelei, viitoarea soție a lui Filip cel Bun.

Europa de Nord, pictura în ulei și răspândirea ei

Dacă Italia stăpânește perspectiva, Flandra pune la punct pictura în ulei; aceasta se substituie unei rețete speciale de preparare a temperei – *detrempe* – amestecată cu ou, sau frescei care necesită o execuție rapidă, inerentă uscării. Uleiul oferă noi posibilități plastice: o execuție delicată, culori strălucitoare, infinite nuanțe de tonuri degradate, un realism optic neegalat, peisaje scăldate în lumină. Glasiurile (straturi transparente de culoare în ulei puse peste straturi opace) creează iluzia profunzimii. Frații Hubert și Jan van Eyck îi explorează toate resursele. *Stricto sensu*, ei nu aparțin cu adevărat Renașterii; prin felul în care scrutează realitatea în aparențele și nu în principiile ei, stilul lor aparține încă goticului târziu medieval; ei analizează efectele luminii asupra culorii și nu asupra formelor. Antichitatea nu-i preocupă, realul primează în recrearea bazată pe desen a unei lumi ideale. Același lucru este valabil și pentru *van der Weyden, chiar dacă realismul său este ceva inedit; el pictează ființe din carne și oase, umile, patetice și tandre, care se integrează într-un univers stăpânit de umanitate. Totuși acești pictori ocupă un loc particular în Renaștere grație noii lor viziuni asupra lumii sensibile pe care o traduc prin tehnica picturii în ulei și prin stăpânirea perspectivei. Se spune că pictura în ulei ar fi fost difuzată către 1475 la Veneția de Antonello da Messina. Noua tehnică îi permite venețianului Giovanni Bellini să inventeze în 1482 pictura tonală și să realizeze, înaintea lui Leonardo da Vinci, primele perspective atmosferice.

Tentativa de reformă morală și religioasă. La Florența, reformatorul Savonarola și criza morală de la sfârșitul secolului al XV-lea provoacă tulburări. Curtea pontificală se pune în mișcare și Savonarola este executat în 1498. Această criză este urmarea uneia mai vechi, din secolul al XIV-lea declanșată de reformatorul englez Wycliffe (mort în 1384), anticlerical și antipapal, care în timpul Marii schisme a Bisericii Catolice (1378) s-a pronunțat pentru separarea Bisericii de stat, influențându-l pe cehul Jan Hus, ars pe rug în 1415 după ce fusese declarat eretic de conciliul de la Konstanz.

Secolul al XVI-lea: Renașterea târzie și manierismul

Între 1503 și 1534, Roma trăiește era papilor de mare anvergură din familia Medici, Iuliu al II-lea, Leon al X-lea și Clement al VII-lea, care consolidează puterea Bisericii. Și monarhii cu autoritate se impun: Francisc I în Franța, Carol Quintul în Spania și Henric al VIII-lea în Anglia.

Vremea geniilor. Prima treime a secolului marchează apogeul Renașterii în arhitectură, sculptură și pictură. La Florența și Roma creează arhitectul Bramante, artiștii Leonardo, Michelangelo și *Rafael. La Veneția, *Tizian, decorativul Veronese și *Tintoretto se manifestă alături de *Lotto, pictor în afara normelor.

Pictorul a atins universalul, idealul de armonie și echilibru între spiritul păgân antic regândit și spiritul religios, între umanism și dogmă, între lumea „eroică" și lumea reală. Căutarea frumuseții formale absolute și a armoniei merge mai departe de observarea realității și tinde către perfecțiune așa cum o insufla estetica idealului uman greco-roman: geometria desăvârșită a corpului, o expresie cumpănită, un echilibru dinamic al poziției șoldurilor.

Polivalenți, artiștii se bucură de glorie. Își însușesc învățăturile intelectualilor, enciclopedice și umaniste, deloc scolastice. Michelangelo citește Dante, Dürer îl cunoaște pe Erasm, Tizian și Aretino sunt prieteni. Leonardo, *El Greco își îmbogățesc bibliotecile. Când Rafael reprezintă Academia platoniciană în *Școala din Atena*, îl pictează pe Heraclit sub trăsăturile lui Michelangelo și pe Platon probabil sau pe un alt filozof sub cele ale lui Leonardo. Deși protejați, respectați de puternicii lor comanditari, artiștii cunosc conflicte dure. Michelangelo îi contrariază pe papi, îi scandalizează prin îndrăzneala nudurilor din *Judecata de Apoi*, „corijate" de Daniele da Volterra, poreclit „chiloțarul". Tot astfel, Veronese este hărțuit de Inchiziție: considerată prea laică în abordare, *Cina* devine *Ospăț în casa lui Levi*. Artiștii lucrează pentru orașele-stat apoi pentru Curțile europene: Leonardo moare în Franța, la Curtea lui Francisc I, Carol Quintul se înclină în fața lui Tizian, Leon al X-lea îi face vizite lui Rafael.

Geniile în afara Italiei. Pictorul umanist olandez *Bruegel cel Bătrân, depășind măiestria lui Metsys sau a lui Lucas de Leyda, narează cu rigurozitate viața obișnuită a țăranilor, dovedind o concepere globală a condiției umane și a peisajului. Flamandul *Bosch, cu o imaginație prolixă, trăiește „amurgul Evului Mediu"; viziunea sa asupra lumii perceptibile și a celei spirituale asociază didacticul cu morala. Germanul Dürer domină pictura și gravura timpului, alături de contemporanii săi Cranach și Altdorfer. Conștiința talentului său, interpelările chipului și interesul pe care îl poartă realității demonstrează legăturile pe care le țese între artă și viață, asemeni lui Leonardo.

Apariția Academiilor oficiale. Vasari inaugurează istoria artei și judecata estetică o dată cu *Viețile [...]* artiștilor (1550), apoi înființează la Florența, în 1563, Accademia del disegno, care rupe cu tradiția organizațiilor corporatiste chiar înainte ca decretul din 1571 să oficializeze independența nouă a pictorului; cu începere din 1577, artistul frecventează Accademia di San Luca la Roma, prototipul Academiilor oficiale pe cale de a se naște.
Europa de Nord, criza religioasă și repercusiunile ei asupra artei. În prelungirea tentativelor reformatoare, protestantismul face publice, în 1517, cele *Nouăzeci și cinci de teze* despre „virtuțile indulgențelor" ale germanului Luther. Ideile lui se afirmă în anii 1530 și îl seduc pe umanistul francez Calvin. Exilat, acesta redactează în 1541 statutul Bisericii Reformate din Geneva, apoi, la întoarcerea la Strasbourg, ia conducerea Bisericii reformate franceze. În același timp, umanistul olandez Erasm se împotrivește doctrinei predestinării propăvăduite de Luther. Thomas Morus, om politic și umanist catolic englez, prieten cu Erasm, preconizează o reformă a Bisericii.
Aceste opinii au consecințe și în plan artistic. Dacă Luther nu are păreri referitoare la artă, Calvin este iconoclast, iar Erasm dezaprobă cultul statuilor. Germanul *Grünewald, expresionist curajos născut din misticismul Evului Mediu gotic târziu, opus concepțiilor Renașterii, va fi fermecat de Luther și constrâns la exil, unde va înceta să picteze. Dimpotrivă, germanul *Holbein cel Tânăr, artist asociat Renașterii prin claritatea observației și prin stilul clasic de sorginte renascentistă, părăsește Germania reformată pentru Anglia și intră, din 1536, în serviciul lui Henric al VIII-lea.
În Țările de Jos, unde prosperitatea are la bază comerțul și industria, criza religioasă conduce în 1584–1585 la o sciziune: Flandra, fidelă Spaniei catolice, rămâne credincioasă Bisericii Romane, Olanda devine calvinistă și protestantă. Pictura flamandă, dominată de Rubens în secolul al XVII-lea, va fi barocă, în timp ce pictura olandeză a lui Rembrandt sau *Vermeer va prelungi tradiția intimistă.
Instabilitatea politică din Italia, criza religioasă și manierismul. După 1520, Renașterea este pusă la încercare de instabilitatea politică, de moartea lui Leon al X-lea în 1521, de jefuirea Romei de către Carol Quintul în 1527, de declinul economic și slăbirea burgheziei. Viguroasa Reformă protestantă care amenință papalitatea neliniștește; conciliul de la Trento (1545–1563) angajează revizuirea complexă a disciplinei interne și reafirmarea dogmelor Contrareformei. Aceste tulburări istorice au urmări în artă. Artiștii se îndepărtează de idealul clasic. La Roma, Giulio Romano adâncește și reînnoiește *maniera* introdusă la începutul secolului de Michelangelo și Rafael. Intensitatea situațiilor și a expresiilor dramatice, tensiunea musculaturilor, complexitatea torsiunilor corporale *(forma serpentina)* și căutările formale sunt susținute de un cromatism acid.
Conflictele politice și religioase trăite la Florența se citesc în exasperarea liniei lui Botticelli (mort în 1510), în stilul lui Andrea del Sarto. Construcția indiferentă la perspectivă, lipsa echilibrului din atitudini *(contrapposto)*, racursiul și alungirile îndrăznețe, planurile frânte, cromatismul strident, bălțăturile și lumina glacială caracterizează apogeul manierismului lui Pontormo, Rosso sau Parmigianino. *Correggio la Parma, Tizian la Veneția cunosc o perioadă manieristă, în vreme ce Veronese și Tintoretto în special relevă un manierism luminist propriu venețienilor.
Până în 1620, manierismul se răspândește în toată Europa. Dacă pictorul francez Fouquet se afirmă în secolul al XV-lea ca precursorul talentat, dar fără viitor al Renașterii, manieriștii florentini pun bazele, sub Francisc I, a primei școli de la Fontainebleau, care va fi urmată de o școală franceză supusă influenței flamande. Portretistul Clouet este înrâurit de Primaticcio. În Spania, El Greco lucrează sub mecenatul lui Filip al II-lea, fiul lui Carol Quintul. Spiritualitatea, dramatizarea și elongația maximă a corpurilor îl asociază manierismului. Viziunea rece și distantă a germanului Holbein, asemănătoare aceleia a florentinului Bronzino, și cea tensionată a compatriotului său Grünewald, răvășit de criza spirituală și de „războiul țărănesc" (1524), poartă, poate, și ele amprenta manierismului. Exagerarea acestui stil conduce către 1580 la un „antimanierism" reprezentat de Annibale *Carracci și de *Caravaggio.

Cimabue



Cimabue asigură tranziția între arta bizantină și gotic efectuând o schimbare de registre iconografice, tehnice și formale. Limbajul său figurativ manifestă o nouă manieră de a picta. Sensibilitatea modeleului său, transparența culorilor, eleganța liniei, realismul expresiilor conferă umanitate și veridicitate figurilor sacre, înfățișate până atunci cu hieratismul propriu stilului bizantin.

PARCURS BIOGRAFIC

• Cenni di Pepo, numit Cimabue (Florența, cca 1240–*id.* cca 1302), „a fost într-o anumită măsură cauza inițială a reînnoirii picturii", declară Giorgio Vasari în 1550. Dacă Dante îl cântă ca pe cel mai mare pictor înainte de *Giotto, biografia sa, puțin cunoscută, rămâne conjuncturală.

• Către 1265–1268, realizează un mare *Crucifix* la Arezzo (Biserica S. Domenico). În 1272 locuiește la Roma, dar nici o urmă a trecerii lui nu se păstrează. La scurtă vreme pictează *a tempera (detrempe)* un *Crucifix* la Florența a cărui importanță novatoare este redescoperită o dată cu restaurarea lui ca urmare a inundațiilor suferite de oraș în 1966. La Assisi, în biserica superioară a Bazilicii San Francesco, el conduce între 1277–1279 realizarea de către artiști romani (Jacopo Torriti), sienezi (Duccio) și florentini (*Giotto) a unor fresce *(Evanghelistii, Hristos, Viața Mariei și a sfinților)*, grav avariate de cutremurul din 1996. Cimabue devine în epocă cel mai mare pictor florentin.

• Către sfârșitul secolului al al XIII-lea, Cimabue pictează câteva *Maestà* (Bologna, Biserica Servi; Florența; Torino, Sabauda; Paris, Luvru); cea de la Luvru, foarte apropiată de arta lui Duccio, a fost realizată la Pisa pentru biserica Mânăstirii S. Francesco. Cimabue a colaborat fără îndoială la realizarea mozaicurilor din domul catedralei din Pisa *(Sfântul Ioan Evanghelistul* de lângă *Hristos în maestà)* în 1301–1302.

Cimabue a fost inițiatorul evoluției marii picturi toscane: Giotto, Duccio și Simone Martini au fost influențați de el. Intuiția pe care a avut-o despre o nouă concepție picturală, de o „modernitate" fundamentală, anunță timpurile noi.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Cimabue creează crucifixuri, cicluri din viața sfinților și a Fecioarei, din Apocalipsă (inspirate din temele bizantine) și emblematica Fecioară în maestà, lucrări pe lemn, fresce și mozaicuri. Primește comenzi din partea Ordinelor dominicanilor și franciscanilor, a orașelor guelfe (Arezzo și în special Assisi).

• La început, crucifixurile rămân încă tributare artei bizantine prin rigiditatea atitudinii și a chipurilor și prin draperiile opace subliniate de aur. Apoi artistul dovedește o sensibilitate nouă, de influență toscană, în modelajul corpurilor, în curbe și volume, în lejeritatea și transparența mantiilor care devin o țesătură subțire cu pliuri adânci, suple, într-o cromatică făcută din albastruri, rozuri, movuri și galben-pal, cu efecte delicate, grație tehnicii *a tempera* (*Crucifix*, Florența).

• Mozaicurile pe care le-a conceput îmbină grația cu monumentalitatea: amploarea drapajelor conferă personajului o puternică asiză; delicatețea chipului și a pieptănăturii îi dă o aparență naturală.

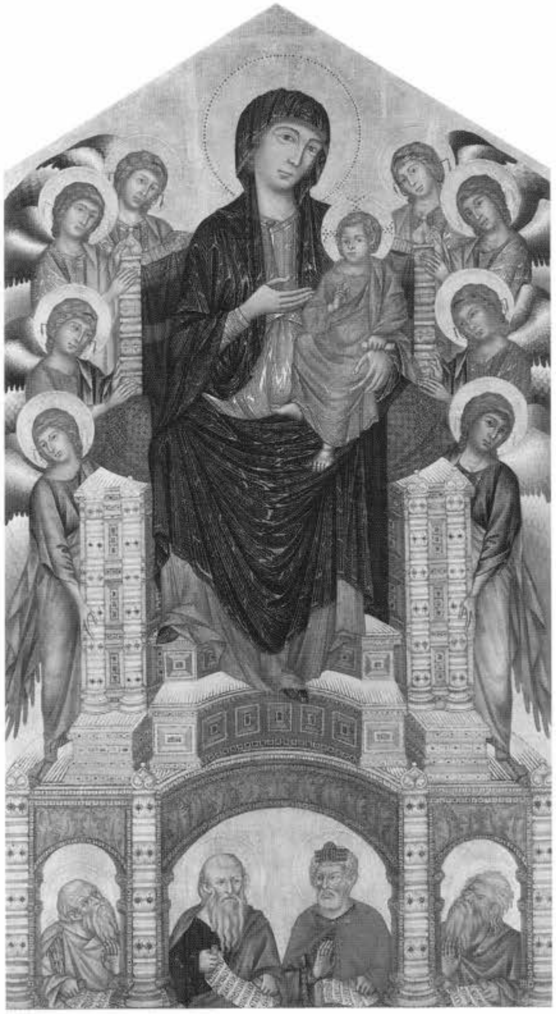
• Compoziția frescelor lui Cimabue se inspiră din bisericile bizantine (la S. Francesco din Assisi: evangheliștii, viața Mariei, a lui Hristos, a sfinților). Simțul său pentru spațiu se manifestă în perspectiva oblică a arhitecturilor; în *Fecioara în maestà* din acest ciclu, el pune în relație spațiul simbolic și cel perspectivic. Dacă redă conturul anumitor figuri prin trăsături hașurate, încă în linia artei bizantine, multe din personajele sale prezintă un modeleu ferm care le subliniază volumul.

• În această *Maestà* pictată în frescă și cu atât mai mult în cele pictate mai târziu pe lemn, el decorează tronurile Fecioarei cu incrustații de emailuri false și filigrane aurite, originare din orfevrăria religioasă, recreând astfel iluzia realității. Solemna umanitate a Fecioarei și mai ales monumentalitatea ei se inspiră din sculptura lui Nicolo Pisano (cca 1220–1283).

• Ca urmare, din voința de a da impresia de real, stilul său capătă un accent gotic care se afirmă prin unitatea formelor, serenitatea chipurilor, eleganța liniilor, tentele prețioase.

Fecioara Sfintei Treimi (Maestà)
Cca 1280. Tempera pe lemn *(detrempe)*, 3,85 x 2,23 m, Florența, Uffizi

În centrul compoziției, Fecioara înconjurată de îngeri îl prezintă pe Fiul său credincioșilor. La picioarele ei, patru profeți (de la stânga la dreapta: Ieremia, Abraham, David și Isaia) sunt reprezentați numai bust, discutând și manifestându-și mirarea față de apariția Fecioarei în maestà și a Pruncului. Această operă de maturitate este exemplară. Dacă reia din arta bizantină fondul de aur și un anume hieratism al figurilor, se distanțează totuși în mod sensibil prin compoziția geometrică construită în jurul unui ax vertical, prin impresia de profunzime creată de etajarea îngerilor de fiecare parte a tronului, prin volumul drapajului Fecioarei. Concepția spațiului este eminamente simbolică: jos, la nivelul spectatorului, profeții pun în evidență caractere umane: privirile lui Ieremia și Isaia, îndreptate către cer, maiestatea și monumentalitatea Fecioarei cu Pruncul exprimă divinul. Expresia chipurilor „realiste" ale celor patru profeți contrastează cu dulceața solemnă a Fecioarei, a Pruncului Iisus și a îngerilor. Delicatele nuanțe de culoare ale decorului și ale drapajelor participă la echilibrul și la frumusețea acestei opere.



UN MARE MAESTRU

- Celebru în vremea sa, Cimabue este uitat până în secolul XX.
- Artist novator, el se distanțează de arta bizantină ortodoxă asimilându-i influențele gotice și arta Antichității târzii.
- Descoperă un nou limbaj figurativ, introduce elemente „realiste", între altele, motive din orfevrărie.
- Demonstrează o sensibilitate spațială nouă.
- Se pare că ar fi utilizat cel dintâi suportul din lemn preparat cu grund și pictat *a tempera*.

OPERE CARACTERISTICE

În acest moment, în afara frescelor, doar șapte lucrări ale lui Cimabue se păstrează în muzee și alte opt sunt repertoriate în vânzări publice (opere nedatate).

Crucifix, Arezzo, S. Domenico
Crucifix, Florența, S. Croce
Evangheliștii, viața Mariei și a sfinților, Assisi, Bazilica S. Francesco
Fecioara în maestà, Florența, Uffizi
Fecioara în maestà, Paris, Luvru
Sfântul Iosif și Hristos în Maestà, Pisa, domul catedralei

BIBLIOGRAFIE

E. Battista, *Cimabue*, Gallimard, Paris, 1963, E. Sidona, *L'opera completa di Cimabue*, Rizzoli, Milano, 1975; L. Bellosi, *Cimabue*, Actes Sud, Arles, 1998; M. Chillini, *Cimabue*, Scala, Paris, 1998.

Giotto



Giotto este primul pictor latin „modern" din pictura occidentală. El se eliberează de limbajele convenționale, de modul de reprezentare bizantin (grec) sau gotic occidental (latin), pentru a tinde către „natură", pentru a readuce pictura la realitate. Intuiția spațiului, stăpânirea compoziției, vigoarea plastică, simțul său pentru degradeurile de culoare, importanța acordată luminii naturale sunt de asemenea moderne.

PARCURS BIOGRAFIC

• O legendă spune că Giotto di Bondone (Vespignano, lângă Florența, cca 1266–Florența, 1337), „înnoitorul" picturii occidentale, a fost „descoperit" de *Cimabue în momentul când își desena mioarele. După toate aparențele, maestrul toscan care îl formează către vârsta de zece ani, este *Cimabue, dar nici un document nu demonstrează acest lucru cu certitudine.

• Către 1280, el se află la Assisi și apoi la Roma, unde cunoaște maniera de reprezentare a Antichității. La Assisi, pictează *Scene din Vechiul și Noul Testament*. Se căsătorește către 1287; un fiu și unul dintre nepoții săi vor deveni pictori. La Florența, *Crucifixul* său (cca 1290) exprimă o umanitate încă neîntâlnită. Întors la Assisi, termină împreună cu colaboratorii foarte numeroși ai atelierului său frescele ciclului *Scene din viața Sfântului Francisc din Assisi* (1295–1298), luate în antrepriză de Cimabue către 1277, și pe boltă *Doctorii Bisericii*. În paralel, din călătoriile de la Florența rezultă: retablul *Maestà di Ognissanti* (cca 1300–1310, Florența), un exemplu de pictură pe lemn; *Polipticul de la Badia* (*id.*, Florența, Uffizi); chemarea la Roma de papa Bonifaciu al VIII-lea pentru pregătirea jubileului anului 1300.

• Giotto este primul pictor toscan care lucrează în Italia de Nord, la Rimini și la Padova: *Crucifix* (cca 1300–1303, Rimini, Templul Malatesta); scene din *Viața Fecioarei și a lui Hristos*, *Alegoriile viciilor și virtuților*, *Judecata de Apoi* (1304–1306, Padova), o operă exemplară, fundamentală pentru pictura europeană. La Assisi, el povestește *Viața Mariei Magdalena* și *Alegoriile franciscane* (1314, bazilica inferioară). Concepe la Roma *Polipticul Stefaneschi*, executat pentru altarul Bazilicii San Pietro. Realizează *Viața Sfântului Ioan Botezătorul și a Sfântului Ioan Evanghelistul* (cca 1317, Capela Peruzzi) la Florența, în Biserica Santa Croce; polipticurile *Încoronării Fecioarei* (aprox. 1320) și *Fecioara între doi sfinți și arhangheli* (*id.*, Bologna), apoi *Viața Sfântului Francisc* (1325–1328, Capela Bardi). Se înscrie în corporația *medici e speziali* („medici și farmaciști") în 1327.

• Regele Robert de Anjou îl invită la Napoli din 1329 în 1333. Înapoiat la Florența, în 1334, este numit diriginte al șantierului domului catedralei și lucrează *Judecata de Apoi* (Capela Bargelo).

Giotto a avut o activitate de succes în toată Italia. Ținând cont de prestigiul de care se bucura, către 1330, numeroșii săi elevi și colaboratori, printre care Taddeo Gaddi și Masso di Banco, au asigurat realizarea comenzilor sub supravegherea lui.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Giotto decorează capelele și navele bisericilor cu fresce, cicluri ilustrând teme din Vechiul și Noul Testament (viața Fecioarei, a lui Hristos, a Mariei Magdalena...), viața Sfântului Francisc din Assisi; realizează picturi pe lemn,

tablouri de altar și polipticuri (cruci, crucifixuri, imagini ale Madonei, Fecioarei cu Pruncul...) și mozaicuri, de toate formatele, pentru comanditari privați și publici, printre care Robert de Anjou la Napoli, clerul din Roma și Assisi și marile familii de bancheri din Padova (Scrovegni) și din Florența (Bardi, Peruzzi).

• De la primele sale opere, Giotto imprimă o nemaiîntâlnită maiestate, modernitate, umanitate și o realitate carnală lui Hristos.
• În fresce, el reinventează maniera de concepere a spațiului, îi dă coerență și raționalitate, izvorâte dintr-un simț al perspectivei care uneori îl restrânge la o cutie de forma unui cub, deschisă pe latura din față, în interiorul căreia narațiunea ascultă de înaintarea riguroasă a execuției. Pune astfel în scenă, într-un peisaj arhitecturat, personaje cu o individualitate puternică; atitudinile lor variate, urmare a unei observații directe, sunt rodul primelor racursiuri din pictura italiană. Obiectele sunt redate cu o precizie decorativă.
• Giotto restituie artei, sobre și demne, gestul „care vorbește" și atitudinea, cu alte cuvinte exprimarea sentimentului prin mimică. În operele religioase, personajele terestre și masive nu au nimic mistic. Povestea Sfântului Francisc este mai animată, mai spontană și mai prozaică decât întâmplările inspirate de Biblie, perspectiva clară, maniera picturală mai suplă, coloritul nuanțat, veșmântul mai mlădios și catifelat. În plus, el propune o concepție novatoare a peisajului: fundaluri mai puțin pietroase și colțuroase, dar copaci, lumină și umbră naturale.
• Frescele de la maturitate realizează, din nou pentru prima oară în arta occidentală, sinteza în plan iconografic a ciclului marial și hristic într-o unitate și o iluzie spațială mereu mai elocvente: racursiuri, efecte de volum și de masă ale personajelor, arhitecturi în *trompe l'œil* cu puncte de fugă complexe, cu evocarea unui cer atmosferic... Introduce surse noi de ecleraj care inundă scenele cu o lumină naturală. Anumite profiluri devin de un „naturalism" perfect. Portretele lui sunt ale unor oameni vii.
• Arta lui Giotto demonstrează unele inflexiuni gotice rafinate: gracilitatea structurilor arhitectonice, alungirea figurilor, echilibrul gestual grațios, expresia și privirea mai profunde, dulceața și patetismul reprezentărilor sacre, personajele maiestuoase (cu dimensiuni aproape reale), bogăția decorativă, somptuozitatea elementelor și materialitatea obiectelor, splendoarea și prețiozitatea cromatică, umbrele intense și rafinate, materia picturală mai densă și catifelată. El conferă „tablourilor" o existență mai concretă.

UN MARE MAESTRU

◆ Valoarea artistică a lui Giotto a fost recunoscută din timpul vieții.
◆ „Inovator" al picturii occidentale, desăvârșește desprinderea de arta bizantină.
◆ Înnoiește repertoriul figurativ atribuind personajelor sale elemente „naturaliste": surâs de copil, profil personalizat, îmbrăcăminte contemporană sau exotică.
◆ Și peisajul este înnoit prin aspectul său „realist" și „uman": reprezentări de fațade de catedrală gotică, case cu înfățișare contemporană, efecte policrome de marmură în *trompe l'œil*.
◆ Giotto face printre primele asociații între ciclul vieții lui Hristos și a Mariei.
◆ Abordează reprezentarea spațială cu ajutorul perspectivei primitive, intuitive și cu acela al perspectivei paralele. Dă la iveală prima construcție descentrată, personaje înșiruite către adâncime, efecte ale volumului drapajelor, racursiuri corporale. Introduce surse de lumină naturală.
◆ Giotto reînnoiește concepția și tehnica frescei: utilizează arhitectura peretelui ca un ancadrament natural și pregătește suprafețe mai mici pentru a fi pictate în timpul unei zile de lucru.
◆ Giotto este primul pictor care a condus în paralel mai multe șantiere pentru realizarea de fresce.

• Compoziția și perspectiva devin mai complexe: Giotto imaginează un punct de vedere unic, oblic sau frontal conform cu exigențele perspectivei raționale; prelungește spațiul dincolo de compoziție, concepe spații vide alături de cele pline.
• Figurile se mișcă liber, nu în bloc; prin aceasta prefigurează primele portrete autonome. Introduce exotismul prin figuri de negri, de musulmani, de orientali. Ultimele sale fresce dovedesc mai puțină vioiciune, atemporalitate; scenele sunt mai unitare și simetrice.



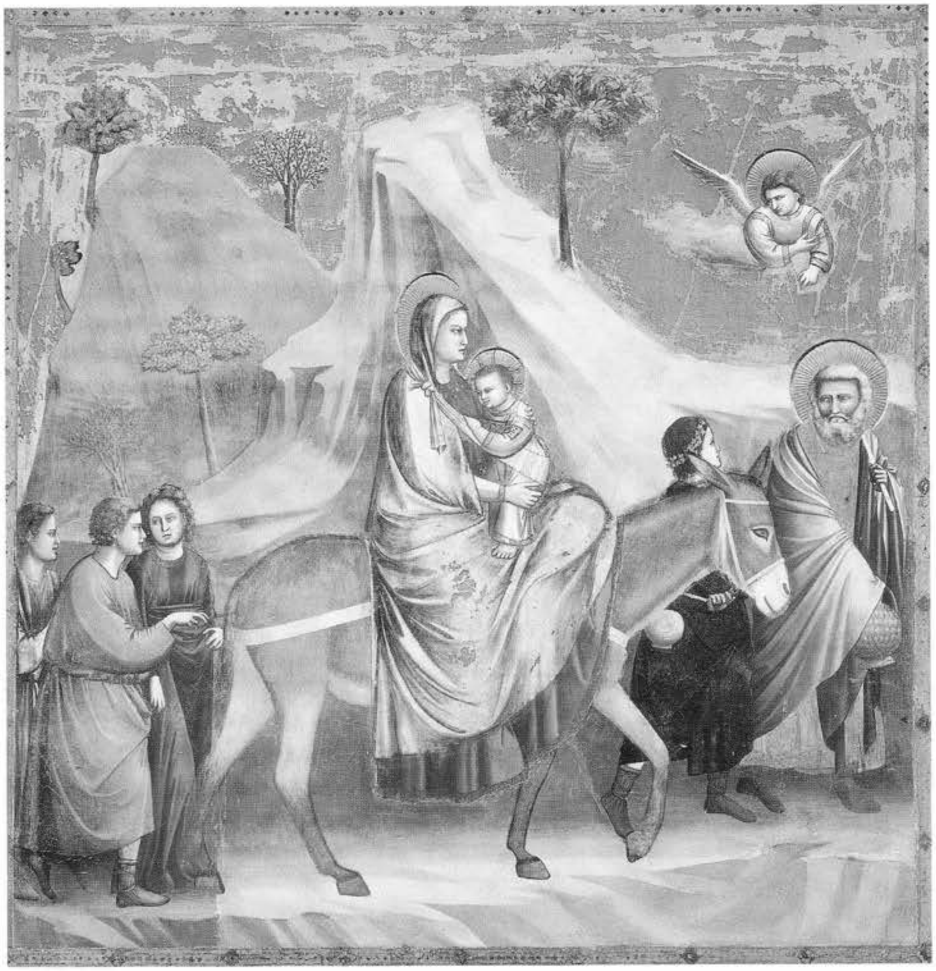
OPERE CARACTERISTICE

Opera lui Giotto curpinde aproximativ 180 de tiluri catalogate.

Scene din Vechiul și Noul Testament, cca 1280, Assisi, bazilica superioară
Crucifix, cca 1290, Florența, S. Maria Novella
Scene din viața Sfântului Francisc din Assisi, 1295–1298, Assisi, bazilica superioară
Maestà di Ognissanti, cca 1300–1310, Florența, Uffizi
Viața Fecioarei și a lui Hristos, cca 1304–1306, Padova, Capela Scrovegni, numită dell'Arena
Viața Mariei Magdalena, 1314, Assisi, bazilica inferioară
Polipticul Stefaneschi, Roma, Vatican, Pinacoteca
Polipticul *Încoronării Fecioarei*, aproximativ 1320, Florența, Santa Croce, Capela Baroncelli, și cel al *Fecioarei între doi sfinți și arhangheli*, aproximativ 1320, Bologna, Pinacoteca

BIBLIOGRAFIE

A. Chastel, E. Bacceschi, *Toute l'oeuvre peinte de Giotto*, Flammarion, Paris, 1982; F.F. d'Arcais, *Giotto*, Citadelles et Mazenod, Paris, 1996; F.F. d'Arcais, *Giotto*, Electa-Gallimard, Paris, 1996; L. Bellosi, *Giotto*, Scala, Paris, 1997.



◄ ***Înfățișarea la Templu și Fuga în Egipt***
1304–1306. Fresce. Padova, Capela Scrovegni

Ciclul de fresce de le Capela Scrovegni, considerate drept capodopera lui Giotto, dovedesc maturitatea maestrului. Cele două scene exprimă capacitatea artistului de percepere a spațiului, de redare a perspectivei în arhitectură, a peisajului și a personajelor. Giotto înfățișează arhitecturi contemporane, cu punctul de fugă oblic, un peisaj mai puțin colțuros, mai realist și prezintă cu abilitate racursiul îngerului. Reprezentarea din profil sau din spate a personajelor se substituie obișnuitei prezentări frontale. Forța plastică a figurilor se citește în simplificarea drapajelor, devenite mai mlădioase, și în sobrietatea gesturilor foarte umane. Expresiile și privirile adânci, câteodată patetice rămân întotdeauna demne. Simțul pictorului pentru detaliu, rafinamentul execuției relevă aproape o viziune de trompe l'œil: *imitația marmurei, coșul și ulciorul îmbrăcate în răchită. Prețiozitatea cromatică a marmurei deschise la culoare, colinele nisipoase și subtilitatea efectelor de lumină și umbră, de o factură densă, suplă și catifelată, confirmă gustul lui Giotto pentru reprezentarea „naturii" și a vieții, departe de hieratismul încremenit al stilului bizantin.*

Masaccio



Masaccio, unul dintre primii artiști ai Renașterii, opune măreția operei sale delicateței goticului târziu. El cere o întoarcere la surse, la natură și la observarea realității care permite afirmarea spațiului real grație perspectivei, plasticitatea formei, emoțiile, totul înflăcărat de lumina naturală.

PARCURS BIOGRAFIC

• Tommaso di Ser Giovanni, numit Masaccio, „fantezistul" (San Giovanni Valdarno, lângă Florența, 1401–Roma, 1428), se numără printre marii novatori ai Renașterii, prin temperament, formație și stil. Viața sa este insuficient cunoscută: se știe că la șaisprezece ani își începe formația la Florența, opera lui *Giotto impresionându-l pentru totdeauna. La douăzeci și trei de ani se înscrie la Academia Sfântul Luca. Pentru a-și asigura un nou statut de artist, mai independent în societate, se îndepărtează de practica lucrului în cadrul unui atelier și pictează singur. În același timp acceptă comenzi comune.
• Către 1423–1424, pictează cu Masolino *Fecioara cu Pruncul și Sfânta Ana* (Florența), unde își afirmă noul limbaj plin de forță, confirmat de frescele Capelei Brancacci dedicate Sfântului Petru (1424–1427), operă devenită model pentru pictori și sculptori. Mai înainte, în 1422, primește comanda *Sfințirii Bisericii Carmine,* cunoscută sub numele de *Sagra* (sfințire) *del Carmine* (azi pierdut) și a *Sfântului Ivo* (pierdut și el), care suscită admirația pictorului manierist Giorgio Vasari după aproape un secol și jumătate. Face parte dintre cei imortalizați de Vasari în *Viețile* sale, primă antologie biografică din istoria artei.
• La Roma, în 1425, pentru Biserica S. Maria Maggiore, Masaccio și Masolino realizează împreună un triptic – din care Masaccio pictează panoul cu *Sfântul Ieronim și Sfântul Ioan Botezătorul* (Londra, National Gallery) – ca și frescele Capelei Branda, terminate puțin după moartea sa (1425–1431, Roma, Biserica S. Clemente).
• Arhitectul Brunelleschi și sculptorul Donatello, „maeștrii" și protectorii săi la tinerețe, îi încurajează pictura acestui tânăr artist. Execută *Răstignirea* (Napoli, Capodimonte), *Fecioara și Pruncul* (Londra, National Gallery), aparținând polipticului Bisericii del Carmine din Pisa (1426). La întoarcerea la Florența, atinge absoluta perfecțiune a perspectivei în fresca *Sfânta Treime* (1426–1427). Moare la scurtă vreme după ce ajunge la Roma, în 1428.

Pictorii Renașterii care îi urmează poartă amprenta lui Masaccio. *Leonardo da Vinci scrie: „După Giotto, arta a decăzut din nou [...] până în ziua când [...] Masaccio a demonstrat prin perfecțiunea operei lui cum aceia care se inspiră din alt model decât acela al naturii, învățătoarea tuturor profesorilor, pictează în zadar."

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Masaccio realizează fresce pentru capelele private ale susținătorilor săi și tripticuri pentru bisericile publice pe temele Madonei, sfinților, Răstignirii, Sfintei Treimi..., în principal la Florența și la Roma. Masaccio admiră arta „pură" și fără ornamente a lui *Giotto, spațiul bazat pe perspectiva rațională a arhitectului Brunelleschi, forța sculpturală și noua conștiință a personalității umane exprimată de sculptorul Donatello.

• Într-un nou limbaj, laconic și sec, puternic și uneori vehement, Masaccio dă figurilor sale o prezență fizică și morală foarte depărtată de dulceața caracteristică lui Masolino. Figurile masive se impun în simplitatea lor sculpturală, se detașează pe un fundal cu o lumină și un clarobscur naturale. Austera demnitate a expresiilor permite evidențierea emoțiilor și a felului nou în care este înțeleasă realitatea.

OPERE CARACTERISTICE

Se cunosc 30 de opere pictate de Masaccio.

Fecioara cu Pruncul și Sfânta Ana, 1423–1424, Florența, Uffizi
Capela Brancacci, 1424–1427, Florența, Biserica S. Maria del Carmine
Răstignirea, 1426, Pisa, Biserica del Carmine
Sfânta Treime, 1426–1427, Florența, Biserica S. Maria Novella



Plata tributului (detaliu)
Capela Brancacci, 1424–1427, frescă, Florența, Biserica Santa Maria del Carmine

Fresca juxtapune trei scene din Evanghelia după Matei, care se derulează în timp: colectorul de taxe (pubblicano) *îi cere Sfântului Petru birul; acesta recuperează moneda înghițită de un pește în Lacul Tiberiada și plătește tributul. Scena se situează parțial într-un spațiu arhitectural, construit după regulile matematice exacte și logice ale perspectivei; mai novator este peisajul cu lac și coline care se desfășoară în adâncime, pictat în tonalități calde și care accentuează, prin contrast, primul plan al scenei unde se află figurile colorate ale lui Hristos și ale apostolilor. Formele lor sculpturale și masive, sobru reprezentate, se detașează cu o forță de expresie subliniată de luminozitatea nuanțelor de roșu și verde. Această veridicitate a culorii și a luminii pune în evidență monumentalitatea operei.*

• Masaccio atinge apogeul propriei arte când, pentru a da mai multă forță lucrurilor simple și adevărate, transpune inovațiile lui Brunelleschi și Donatello în pictură. Stăpânește perspectiva centrală, în *trompe l'œil*, aplicată în mod logic și măsurabil, după regulile recente ale perspectivei matematice inițiate de Brunelleschi. Își construiește perspectiva liniară într-o arhitectură simplă și monumentală, sau într-un peisaj cu forme vaste, cu grijă pentru perspectiva aeriană. Chiar și aureolele sunt reprezentate în perspectivă. Personajele, în veșminte cu pliuri ample, cu formele clar definite în spațiu printr-o linie de contur, își impun vigoarea plastică, cu racursiuri adesea îndrăznețe. Portretul donatorilor, pe care îl introduce, se manifestă ca o cronică istorică și o mărturie despre om. Chipurile emană un realism plin de umanitate, dramatic și patetic, intens și violent. Culorile, și ele vehemente, exprimă esențialul acțiunii, mereu într-o economie absolută. Clarobscurul pune în contrast veridicitatea umbrelor și luminii; umbrele purtate creează relief, figurile apar din penumbră, impozante.

UN MARE MAESTRU

◆ Valoarea artistică a lui Masaccio a fost recunoscută din timpul vieții de artiștii Renașterii. Limbajul său, prost înțeles, s-a impus mai târziu.

◆ Pictorul reînnoiește complet arta picturală. Rupe definitiv cu arta bizantină; este unul dintre marii novatori ai Renașterii.

◆ Masaccio introduce primul portretul donatorilor în creațiile sale și tratează tema sfințirii unei biserici.

◆ Realizează prima perspectivă liniară și centrată, prima perspectivă rațională, anunță debutul perspectivei aeriene și excelează în *trompe l'œil*.

◆ Personajele sale, cu aspect sculptural novator, sunt animate de expresii reale inedite și evoluează într-o lumină naturală, până la el rareori reprezentată.

BIBLIOGRAFIE

P. Volpini, L. Berti, *L'opera completa di Masaccio*, Rizzoli, Milano, 1968; U. Baldini, *Masaccio, catalogue complet des peintures*, Bordas, Paris, 1991; J.T. Spike, *Masaccio*, Fabbri, Milano, 1995; F. și S. Borsi, *Masaccio*, Harzan, Paris, 1998.

Van Eyck



Renașterea cunoaște în Flandra o expresie specială care își găsește principala reprezentare în viziunea asupra lumii a lui Jan van Eyck. Aceasta se traduce prin noua sensibilitate în abordarea realității grație utilizării picturii în ulei, a cărei practică o răspândește, și prin stăpânirea tehnică a perspectivei liniare. Arta sa fascinează prin minuțiozitate, prin observația ageră a naturii și a luminii, prin desfășurarea spațiilor interioare și a peisajului în care sunt plasate personaje reale. Strălucirea, varietatea culorilor și calitatea materiei sale picturale încântă.

PARCURS BIOGRAFIC

• Flamanzii Jan van Eyck (cca 1390–1400–Bruges, 1441) și fratele său Hubert (?–1426) pictează împreună. Jan se manifestă ca un talentat anluminist al ducilor de Bavaria, al conților de Olanda, înainte de 1417 și între 1422 și 1424. În 1425, la moartea ducelui Ioan, intră în serviciul lui Filip cel Bun, duce de Burgundia, ca pictor și „valet". Concepe ca pe o anluminură *Fecioara în biserică* (Berlin). Se pare că între 1426 și 1429 se află la Lille, apoi în Portugalia pentru a pregăti portretele, întâlnirile și căsătoria lui Filip cel Bun cu Isabela de Portugalia (portretele au dispărut). În 1429, s-ar fi aflat la Bruges. Până în 1432, incertitudinile persistă.
• În 1432 termină capodopera sa religioasă *Polipticul Mielului mistic* (Gand), operă de mari dimensiuni, înnoitoare prin structură și minuțiozitate. Semnează apoi operele sale de maturitate, dintre care trei portrete păstrate la Londra (N.G.): *Timoteus* (1432), *Bărbatul cu turban roșu* (1433) și capodopera sa profană *Portretul soților Arnolfini* (1434). În același an se căsătorește și are un fiu. Portretele următoare frapează prin intensitatea privirilor: *Baudouin de Lannoy* (cca 1435, Berlin) și *Jean De Leeuw* (1436, Viena, K.M.). Pictează numeroase Madone, uneori având ca fundal un tron, ca în *Fecioara cu Pruncul* (1433, Melbourne, N.G.V.), sau mai des un peisaj în depărtare. Figura comanditarului poate fi prezentă, precum în *Madona cancelarului Rolin* (cca 1435, Paris). *Fecioara canonicului Van der Paele* (1437, Bruges) asociază spiritualitatea și realismul. *Fecioara la fântână* (cca 1439, Anvers) simbolizează blândețea, iar *Tripticul Sfintei Ecaterina* (1437, Dresda, Gg.), de format foarte mic, transpune pictura într-o lume în miniatură. Reprezintă rareori figuri feminine: soția sa *Marguerite van Eyck* (1439, Bruges, B.-A.), *Femeie spălându-se* și *Femei la baie* (lucrări pierdute). Ultima sa pânză, neterminată, *Madona lui Nicolas Van Maelbecke* datează din 1440–1441 (Marea Britanie, colecție particulară).

După moartea lui Jan van Eyck, succesorul său este fostul elev Petrus Christus. La Bruges, Hans Memling, Quentin Mestys și Joos Van Cleve se inspiră din temele sale: *Sacra Conversazione*, Fecioarele cu donatori și scenele profane desfășurate în interiorul locuințelor. Notorietatea operelor lui van Eyck se răspândește și printre pictorii și amatorii italieni.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Talentul lui van Eyck se exprimă în portrete, reprezentările Madonelor (adesea cu donatori), alte câteva scene religioase, rare nuduri și teme variate. Pictează pe lemn, mai cu seamă de format mic, cu excepția polipticului de la Gand.
Comanditarii săi sunt mai-marii vremii: Wilhelm al IV-lea, Johann al Bavariei și îndeosebi Filip cel Bun.

Prezent în valea râului Meuse, în dioceza Liège, apoi, se pare, la Lille, van Eyck s-a stabilit la Bruges din 1429. Este sensibil la miniatura franco-flamandă și la goticul internațional francez.

• La începuturi, anluminurile sale împrumută din stilul gotic internațional: desfășurare liniară elegantă, rafinată și complexă, multiplicarea personajelor și a detaliilor anecdotice, colorit subtil; realismul compozițiilor și delicatețea efectelor luminoase sunt însă noi. Primele sale tablouri amintesc anluminurile, cu toate că eclerajele naturale și imateriale scaldă cu căldură interioarele.

• Începând din 1432, își afirmă talentul. Inovațiile constau în felul în care stăpânește perspectiva liniară cu punct de fugă unic, ceea ce duce la o construcție riguroasă a operei, și în modul de așezare a arhitecturilor și personajelor. Perspectiva atmosferică generează spații pe care pun stăpânire personaje de dimensiuni adecvate, cu forme ample și puternice, câteodată sculpturale și decorative, nuduri monumentale. Materia picturală devine aurie și se încălzește, detaliile sunt ales puse în evidență, lumina, ale cărei efecte asupra obiectelor sunt studiate de van Eyck, se purifică. Dacă stilul medieval îi mai marchează construcția compozițiilor, progresele tehnice și stilistice, analiza naturii și a ființelor tinde definitiv către realism. Măiestria desăvârșită în arta picturii în ulei îi permite să reprezinte realitatea, ale cărei aparențe le scrutează și a cărei frumusețe materială o descrie. Virtuozitatea tehnică dă elementelor o concretețe aproape tangibilă.

• În mod obișnuit, portretele sale sunt efigii reprezentate bust, cu chipul întors trei sferturi către stânga, privirea fixându-l pe spectator; uneori sunt arătate și mâinile. Analiza psihologică, respectând adevărul, umanistă și precisă, este redată cu o mare economie de culori: o pată roșie, haină sau turban, scoate în relief personajul pictat adesea pe un fundal întunecat. O sobrietate absolută conduce la părăsirea contrastelor colorate în favoarea nuanțelor brune; numai chipul se ivește din umbră, cu privirea severă sau caldă (J.-P. Cuzin, 1999). Pentru dublul portret al soților Arnolfini, sunt predominante virtuozitatea jocurilor de lumină, reflexele, materialitatea țesăturilor și a blănurilor.

UN MARE MAESTRU

◆ Celebru din fragedă tinerețe ca miniaturist și apoi ca pictor, cunoscut în toată Europa în secolul al XV-lea, van Eyck a căzut în uitare până în 1930.

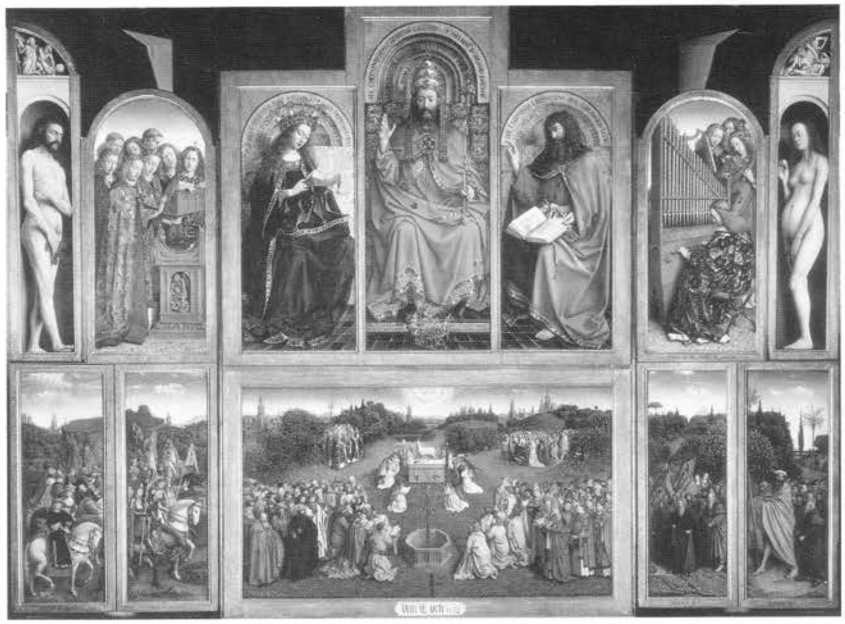
◆ Artist flamand prin excelență, van Eyck reînnoiește arta țării sale; el abandonează primul în Flandra goticul internațional în beneficiul unui „realism" al lumii înconjurătoare.

◆ Van Eyck creează cele dintâi nuduri monumentale în pictura din nordul Europei (Adam și Eva din *Polipticul Mielului mistic*). Fondator al portretului occidental, este primul artist care reprezintă personaje privind drept către spectator. Lui i se datorează de asemenea prima scenă profană de interior, care a servit de exemplu picturii septentrionale *(Portretul soților Arnolfini)*.

◆ Măiestria cu care se folosește de perspectiva liniară cu punct de fugă unic și de perspectiva atmosferică face din el o figură-far a picturii flamande a secolului al XV-lea.

◆ Interioarele sale sunt inundate de o lumină aurie, filtrată prin ferestre.

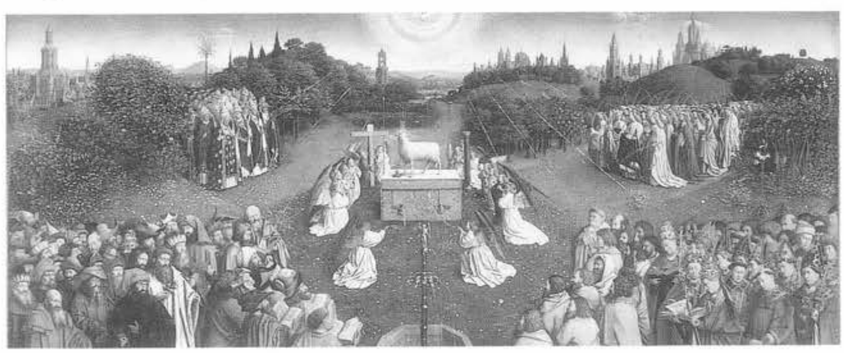
◆ Artistul perfecționează tehnica picturii în ulei pe care o difuzează fără să fie inventatorul ei. Pe un panou de lemn bine preparat, pune succesiv straturi transparente de culoare (glasiuri) și obține o materie cu aspect fascinant.



Polipticul Mielului mistic
Ansamblu și detalii: panoul central, bustul Fecioarei. 1432. Ulei pe lemn, 3,50 x 4,61 m (deschis). Gand, Catedrala St Bavo



Panoul central este cel care dirijează întreaga compoziție. În centru radiază Mielul mistic, pe altarul de sacrificiu; către el converg într-o calmă vioiciune profeții, patriarhii, martirii și fecioarele. El este înconjurat și adorat de îngeri și apostoli. Van Eyck disprețuiește realismul când este vorba de dispunerea și de dimensiunea fiecărui personaj; la fel ca la primitivi, mărimea este dată de importanța simbolică a acestuia. Totuși în această operă foarte complexă, regulile organizatorice ale perspectivei permit privirii să fie condusă pe nesimțite către ultimul plan al compoziției, unde se înfățișează orașe imaginare cu turnuri-clopotniță străpungând cerul de un albastru minunat nuanțat. O varietate de planuri secundare și fundaluri alternează palmieri exotici, copaci foioși, un întreg repertoriu înflorit, încântătoare imagine a lumii sensibile. Infinita varietate a tonalităților, verdele câmpiei, albastrul, roșul hainelor se armonizează în lumina răspândită de Mielul din centrul lucrării. Minuțiozitatea redării conferă celor mai mici elemente – pietre prețioase, floricele – o realitate la fel de puternică precum aceea a figurilor monumentale care încadrează scena centrală. Figura lui Adam întruchipează debusolarea omului căzut. Corpul său palid, părul zbârlit în jurul figurii neliniștite se detașează din penumbră într-o mișcare către Mielul Mântuitor anunțată de vârful piciorului care iese în afara cadrului.
Fecioara își impune lumina, blândețea și demnitatea în ciuda veșmintelor de aparat și a scumpei coroane din pietre sclipitoare, specialitatea lui van Eyck.





Portretul soților Arnolfini, numit și ***Giovanni Arnolfini și soția sa***
1434. Ulei pe lemn, 82 x 59,5 cm, Londra, National Gallery

Acest dublu portret în picioare ne introduce în intimitatea unui cuplu prosper din burghezia comercială a Flandrei. Tablou „realist", desigur, dar „pentru van Eyck orice realitate este misterioasă [...] el studiază [obiectul] ca și cum ar vrea, cu încăpățânare poetică, să-l elibereze din învelișul de enigmă, să-l «vrăjească» și să-i doteze imaginea cu o a doua viață, silențioasă" (H. Focillon).
Construcția în perspectivă se derulează până la peretele din fundul încăperii, într-un plan perfect paralel cu suprafața tabloului. Iată-ne deci, asemenea cuplului, cuprinși într-o cutie a cărei fereastră pune în valoare orice detaliu. Or, fiecare detaliu semnifică mai mult decât realitatea pe care o observăm la o primă privire: câinele înseamnă fidelitate, ultima lumânare aprinsă a lustrei simbolizează căsătoria. În oglindă există o lume mai importantă decât aceea pe care o reflectă tabloul; în ea se zăresc trei siluete, ale celor doi soți și a unui observator, spectatorul sau pictorul, acest creator care ne introduce într-un alt univers, mut, concentrat, veșnic. „Johannes de Eyck fuit hic" (Jan van Eyck fu aici); în jurul acestei semnături pe perete și al oglinzii convexe se învârtește întreaga compoziție, în tonuri catifelate, cu lumina cernută, care redă mai adevărate decât în realitate țesătura satinată, plușurile, blana, covorul, arama etc.

OPERE CARACTERISTICE

Se cunosc aproximativ patruzeci de opere ale lui van Eyck fără a le socoti pe cele pierdute, nesigure sau atribuite.

Fecioara în biserică, 1425, Berlin, M.E.K.
Polipticul Mielului mistic, 1432, Gand, Catedrala St Bavo
Bărbatul cu turban roșu, 1433, Londra, N.G.
Portretul soților Arnolfini, 1434, Londra, N.G.
Madona cancelarului Rolin, cca 1435, Paris, Luvru
Baudouin de Lannoy, cca 1435, Berlin, M.E.K.
Fecioara canonicului Van der Paele, 1437, Bruges, B.-A.
Fecioara la fântână, cca 1439, Anvers, B.-A.

BIBLIOGRAFIE

E. Dhanens, *H. et J. van Eyck*, Albin Michel, Paris, 1980; G. Faggi, *Tout l'œuvre peint des frères van Eyck*, Flammarion, Paris, 1988; *l'Annonciation de J. van Eyck*, catal. exp. Washington, 1994; P.-M. Bertrand, *le Portrait de van Eyck*, Hermann, Paris, 1997.

Van der Weyden



Rogier van der Weyden, pictor din Țările de Jos, unul dintre cei mai mari ai secolului al XV-lea împreună cu van Eyck, păstrează accente gotice, dar introduce un nou realism. Opera sa este bazată pe armonia dintre construcția ritmată a liniilor și emoția expresivă, sfântă. Realismul său îi inspiră personaje făcute din carne și oase, simple, patetice și mișcătoare.

PARCURS BIOGRAFIC

• Rogier de la Pasture, numit în flamandă R. van der Weyden (Tournai, cca 1400–Bruxelles, 1464), fără nici o operă semnată și datată, și-a început cariera în 1427 ca ucenic la *Jan van Eyck și Robert Campin. Devine liber-profesionist în 1432 la Tournai. Primele opere, pictate între 1432 și 1434, reflectă influența maeștrilor săi: *Sfântul Luca desenând-o pe Fecioară* (Boston, M.F.A.), mica *Madonă în picioare* (Viena, K.M.) și *Bunavestire* (Paris, Luvru).

• În 1435 se instalează la Bruxelles, devine pictorul oficial al orașului în 1436, sub numele de van der Weyden, și își creează un atelier. Anul următor i se naște un fiu, Petrus, care va deveni pictor. Realizează numeroase capodopere: *Coborârea de pe Cruce* (1436, Madrid), *Retablul Fecioarei,* numit *Miraflores* (cca 1437, Grenada, Capela regală; New York, M.M.); *Tripticul Calvarului* (cca 1440, Viena); *Bărbat citind o scrisoare* sau *Sfântul Yves* (1440, Londra, N.G.). Nicolas Rolin, cancelarul lui Filip cel Bun, îi comandă celebrul *Poliptic al Judecății de Apoi* pentru azilul din Beaune (cca 1445–1449, *in situ).* Compune dipticuri care, la fel ca în *Laurent Froimont*, asociază o Fecioară cu Pruncul (Caen) unui portret de donator (*Froimont*, Bruxelles).

• Prezent în Italia în 1450, la Roma și desigur la Ferrara, realizează *Fecioara Medici* (Frankfurt, Städel. Inst.) și *Punerea în mormânt* (Florența). Influența italiană se citește de asemenea în simplitatea căutată a *Tripticului Braque* (cca 1450–1452, Paris, Luvru), spre deosebire de *Retablul Bladelin* (cca 1452, Berlin, M.E.K.), mai tributar tradiției nordice.

• Operele următoare relevă o reală complicare a compoziției: *Tripticul Celor Șapte Taine* (1452–1454, m. din Anvers), *Retablul Sfântului Ioan* (cca 1455, Berlin, M.E.K.) *Retablul Sfintei Colomba*, comandat de o biserică din Köln (1450–1460, München) sau *Tripticul Nașterii* (1450–1460, Berlin, M.E.K.). Pictorul îi imortalizează pe *Ioan cel Bogat* (?, Chicago, A.I.) și pe *Isabela de Portugalia* (?, Malibu, California).

• În ultimele realizări, *Răstignirea,* numită *Marea Răstignire* (după 1456, Madrid, Escorial), *Dipticul Răstignirii* (Philadelphia, M.A.), *Dipticul lui Filip de Croÿ* (San Marino Huntington Library and A.G. și m. din Anvers), portretul lui *Francesco d'Este* (New York, M.M.) sau *Bărbatul cu săgeata* (Bruxelles, B.-A.), van der Weyden impune inovații curajoase.

• La sfârșitul vieții, revine la o artă gotică și grafică.

Arta lui Van der Weyden inspiră numeroși artiști europeni: pe italienii, sensibili la detaliile „naturaliste", și pe cei din Țările de Jos, Hugo van der Goes, Hans Memling, Petrus Christus, Dirk Bouts și Gérard David. A fost adesea imitat și copiat până în secolul al XVI-lea.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Rogier van der Weyden realizează scene religioase și portrete, pictate în ulei pe lemn, panouri unice, dipticuri sau polipticuri, de format mare sau mic; comenzile au venit din partea confreriilor (Louvain...), a comanditarilor religioși (episcopul de Tournai) sau privați (cancelarul Rolin, J. De Braque, P. Bladelin, Ferry de Clugny).
La Tournai, se inițiază în stilul gotic. Maeștrii săi, Robert Campin, poate Maestrul din Flémalle și Jan van Eyck îl formează în spiritul artei lor. Se stabilește la Bruxelles, apoi face o călătorie în Italia, la Roma și la Ferrara, orașe a căror artă are o slabă înrâurire asupra stilului său.

• La începuturi, van der Weyden preia din stilul gotic hieratismul, motivele sacre, fondul de aur, construcția oblică sau simetrică, întâlnite în câteva reliefuri tournaisiene din epocă. Viziunea profesorilor săi îl influențează: de la Campin asimilează modul de înțelegere a spațiului, de înlănțuire a formelor și vigoarea plastică; de la van Eyck reține eleganța materiei rafinate, obținută printr-o factură precisă. De la amândoi învață minuțiozitatea „naturalistă" a detaliilor.
• Mai târziu se eliberează de cele învățate: subiectul simplu sau elaborat, niciodată ocultat ca la van Eyck, se înscrie într-o compoziție echilibrată și complexă, în stil monumental sau intimist; masele se repartizează armonios în funcție de tentele reci sau calde; linia șerpuitoare și fluidă a corpurilor, drapajele se derulează în arabescuri străine lui Campin sau goticului. Van der Weyden introduce în arta sa un „realism" non-iluzionist, o solemnitate patetică; exprimarea durerii personajelor din carne și oase, unite prin raporturi strânse, atinge sensibilitatea spectatorului (*Coborârea de pe Cruce*).
• La maturitate, intensitatea spirituală a personajelor se accentuează, dar în direcții opuse; construcțiile elaborate și ritmate pun în valoare contururile, armonia liniilor suple, atât ale personajelor, cât și ale vastelor vâlcele din fundal (*Tripticul Calvarului*); uneori însă, ajunge să suprime spațiul, să prefere expresia despuiată a unei abordări stilistice mai arhaice (*Polipticul Judecății de Apoi*).

UN MARE MAESTRU

◆ Artist de renume european din secolul al XV-lea până la mijlocul celui de al XVI-lea, van der Weyden este redescoperit în veacul XX.
◆ Modernizează stilul gotic și introduce emoția și expresivitatea personajelor.
◆ Aprofundează tema portretului bust tradițional pe un fundal de peisaje și introduce tema Pietà în Țările de Jos meridionale. Imaginează subiectul *Bărbatului citind o scrisoare*, reprezentat până la talie.
◆ Dă noi interpretări emoționale Patimilor, creând formule imagistice precum Magdalena care își frânge mâinile de durere, Fecioara plină de căldură față de Prunc; transgresează convențiile culorii (Fecioara și Sfântul Ioan sunt îmbrăcați în dimii albe în *Răstignirea* de la Escorial în loc de albastru și roșu) și ale iconografiei (*Sfântul Luca pictând-o pe Fecioară*).
◆ Van der Weyden a înnoit și a dezvoltat o formulă de viitor: dipticul care asociază de o parte Fecioara și Pruncul, iar de cealaltă portretul donatorului, ambele bust.
◆ El învie și impune viziunea categorică de „stil": forma crispată, conturul nervos, inseparabile de expresia dramatică. Peisajul intră în rezonanță cu emoțiile.
◆ Artistul pune la punct o tehnică de lucru originală: pictează portretele pe pergament, apoi le aplică peste panoul de lemn (*Tripticul Celor Șapte Taine*).

Van der Weyden

• Tendința sa italienizantă, clasică (compoziție centrată în jurul unui ax de simetrie) se manifestă în ciuda decalajului capetelor. El accentuează monumentalitatea și o relație ritmată, intimă și tandră între figurile cu expresie tristă. În paralel, pictează corpuri elansate fără volum și mișcare, în peisaje liniare, de o mare complexitate formală, fără spațiu.
• Revine câteodată la expresia de influență gotică sau realizează opere sincere amintind icoanele *(Tripticul Braque)*.
• Operele târzii, cum sunt cele de la maturitate, prezintă o dualitate a inspirației: pe de o parte o artă grațioasă și „modernă" înfățișează într-un spațiu restrâns, cu un decor complex și într-o paletă nuanțată, personaje suple, în mișcare; pe de altă parte, arta sa ascetică și arhaică dispune figuri gotice în fața ultimelor planuri tratate minuțios, către care ochiul este antrenat de perspectivele construite (John I. Ward, 1968). În final, compoziția devine severă, forma crispată și tensionată, trăsăturile sculpturale, ductul grafic și abstract; personajele liniare cu contururi nervoase accentuează expresia dramatică a redării.
• Portretele din dipticuri, înfățișate până la jumătatea corpului, văzute din trei sferturi, cu privirea piezișă, mâinile în rugăciune, desenate cu precizie pe un fond închis și întunecat, sobre și cu alură demnă, cu forme și culori armonioase, demonstrează aceeași evoluție stilistică întâlnită în celelalte lucrări.

Coborârea de pe Cruce
cca 1436. Ulei pe lemn, 2,20 x 2,62 m, Madrid, Prado

Pictat pentru confreria Arcașilor din Louvain, acest panou se impune în pictura flamandă a secolului al XV-lea. Compoziția lui axială verticală și orizontală, riguros structurată și echilibrată, se înscrie într-un oval. Verticalitatea este compensată de o diagonală care pleacă de la capul tânărului care L-a eliberat pe Hristos din cuie, în partea de sus a scării, până la Fecioară și la piciorul drept al Sfântului Ioan, trecând prin bătrânul cu barbă albă (Nicodim) și prin chipul lui Iisus. Alinierea orizontală a figurilor este îndulcită de linia șerpuitoare în formă de „S" creată de diferitele poziții. Durerea Mariei se înscrie pe fața și mai ales în curba trupului său, identică cu aceea a fiului (Von Simson, 1935). Suplețea echilibrată a maselor, fluiditatea arabescurilor ritmează mișcarea corpurilor, felul în care cad drapajele. Patetismul figurilor leagă personajele și angajează emoția spectatorului. După E. Panofsky (1953), van der Weyden nu descrie nici acțiunea și nici drama, ci expresia pasiunilor omenești. Pe un fond gotic de aur, culorile reci îi îmbracă pe actorii cei mai patetici, pe femei și pe tânărul de pe scară, în timp ce culorile calde caracterizează celelalte personaje.



OPERE CARACTERISTICE

Van der Weyden a executat aproximativ o sută de opere, 85 repertoriate în muzee și în jur de 15 în vânzări publice.

Coborârea de pe Cruce, cca 1436, Madrid, Prado
Tripticul Calvarului, cca 1440, Viena, K.M.
Polipticul Judecății de Apoi, cca 1445–1449, Beaune, azilul
Punerea în mormânt, cca 1449 sau 1450, Florența, Uffizi
Retablul Sfintei Colomba, între 1450 și 1460, München, A.P.
Răstignirea, numită *Marea Răstignire*, după 1456, Madrid, Escorial
Laurent Froimont, ?, Caen și Bruxelles, B.-A.
Isabela de Portugalia, ? Malibu (California), J.P. Getty Museum

BIBLIOGRAFIE

Van der Weyden, catal. exp., Bruxelles, 1979; O. Delenda, *Van der Weyden*, Le Cerf, Paris, 1987; J. Dijkstra, „Van der Weyden", *Les Primitifs flamands et leur temps*, RL, Tournai, Belgique, 1998; A. Châtelet, *Rogier Van der Weyden, Rogier de La Pasture*, Gallimard-Electa, Paris, 1999.



Piero della Francesca



Arta plină de forță, contemplativă și poetică a lui Piero della Francesca se impune prin simplitatea monumentală a compoziției, geometria și punerea în perspectivă matematică a unor forme simplificate, prin raportul între lumină și culoare; împreună, ele suscită o impresie de reculegere calmă. „Sofisticarea matematică" și „elocvența estetică" (R. Lightbown, 1992) îi caracterizează arta.

PARCURS BIOGRAFIC

• Piero di Benedetto sau Piero dal San Sepolcro, numit Piero della Francesca (Borgo San Sepolcro, un cătun de lângă Arezzo, cca 1416–*id.*, 1492), este cel mai mare pictor italian al perspectivei geometrice din epoca Renașterii.

• În 1439, lucrează la Florența ca ajutor al pictorului Domenico Veneziano. Artist recunoscut în satul său natal, realizează acolo *Polipticul Misericordiei* (1445– cca 1454–1460, Borgo) și *Madonna del Parto (Fecioara speranței*, cca 1450?, Monterchi, capela cimitirului).

• La Urbino, în 1445, lucrează pentru Federico al II-lea da Montefeltro, al cărui *Portret* îl realizează (cca 1451, Paris, Luvru). *Biciuirea lui Hristos* (cca 1447–1449, Urbino, G.N.) se desfășoară într-un cadru predominant arhitectural, în timp ce *Sfântul Ieronim penitent* (1450, Berlin, M.E.K.) și *Botezul lui Hristos* (cca 1452–1453, Londra) se situează într-un vast peisaj.

• Piero călătorește apoi la Veneția și la Rimini, unde familia Malatesta îi comandă *Sfântul Sigismondo și Sigismondo Pandolfo Malatesta* (1451, Rimini, Templul Malatesta).

• La Ferrara, pentru Lionello d'Este, realizează o frescă în Palatul Estense (1447–1452, pierdută).

• Revenind la Arezzo și la Borgo, el pictează pentru familia Bacci *Legenda adevăratei Cruci* (cca 1454–1458, Arezzo), capodoperă recent restaurată, și, respectiv, *Polipticul Sfântului Agostino* (cca 1460–1469, icoana de altar a Bisericii San Agostino), ale cărui panouri sunt dispersate la Londra, New York, Washington, Milano și Lisabona.

• La Roma, execută decorația camerei lui Pius al II-lea de la Vatican (1458–1459, pierdută). Ciuma din 1468 îl gonește din Borgo către Bastia, în Corsica, după ce pictează *Învierea lui Hristos* (1463–1465, Borgo, Pinacoteca).

• Din nou la Urbino în 1469, lucrează *Polipticul Sfântului Anton* (cca 1469, Peruggia, G.N.), a cărui *Bunăvestire* uimește prin magistrala perspectivă arhitecturală din partea superioară. Îi reprezintă pe Federico al II-lea da Montefeltro și pe soția acestuia Battista Sforza în *Dipticul ducilor de Urbino* (cca 1472–1473, Florența, Uffizi) și pictează retablul *Fecioara cu Pruncul în maestà înconjurată de îngeri și sfinți* (sau Retablul din Brera) (cca 1475, Milano). În 1478, este o persoană de vază din punct de vedere administrativ și religios în Borgo. *Madonna di Senigallia* (cca 1478–1480, Urbino) dovedește interesul pe care i-l trezește arta pictorului flamand Justus din Gand, prezent în Urbino între 1473 și 1475. Execută *Nașterea* (cca 1483–1484, Londra, N.G.). Moare, orb, în 1492.

Pasionat de matematică, el lasă un tratat de geometrie despre modalitatea de aplicare a perspectivei în pictură precum și scrieri asupra acestor teme. Piero are numeroși tovarăși de artă, un discipol, Fra Luca Pacioli, dar nu

are succesori. Influența lui este considerabilă la Ferrara, Florența, Roma și Veneția asupra lui Luca Signorelli, Perugino, *Rafael, Antonello da Messina, Giovanni *Bellini, și chiar asupra lui *Leonardo da Vinci.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Piero realizează fresce murale, polipticuri și tablouri pe lemn, de toate formatele. Pictează la comandă scene din viața de Curte, portrete și teme religioase pentru marile familii Montefeltro din Urbino, Este din Ferrara, Bacci din Arezzo și Malatesta din Rimini; subiecte religioase pentru clerul din Borgo San Sepolcro, Arezzo și Roma (papa Pius al II-lea).
Operele lui dovedesc numeroase analogii plastice cu cele ale lui *Masaccio. Luminozitatea sa spațială inspirată din Sasetta pune în evidență ființele și lucrurile prin lumină și culoare, cum o făcuseră Masolino, Fra Angelico sau Domenico Veneziano. Ajunge la rafinamentul optic al lui Justus din Gand și al flamanzilor.

• De la primele sale opere, geometria încearcă să simplifice forma, să o esențializeze și să o despoaie de inutil: figura devine un oval, gâtul un cilindru, haina un volum regulat cu pliuri largi, adesea verticale. Ea ordonează întreaga compoziție după o simplitate monumentală, situând în centru figura principală, iar pe celelalte simetric și în paralel *(Polipticul Misericordiei)*.
• Stăpânirea „perspectivei albertiene", devenită perspectivă clasică, cunoscută prin Brunelleschi – pe care Piero o va aprofunda treizeci de ani mai târziu –, folosirea construcției bifocale (două puncte de fugă laterale), pe care o asociază unei linii de orizont plasate foarte jos, îi permit să reprezinte elemente de arhitectură clasică alături de peisaje vaste, foarte luminoase.
• Culorile sale, puțin numeroase, își opun nuanțele într-o tonalitate rece și uniformă. Albul, foarte prezent pentru a delimita formele și volumele, se colorează în contact cu culorile vecine. El formează un fel de aură luminoasă care transfigurează această geometrie, modelează chipurile, plisează rochiile, detaliază arhitectura. Această lumină clară și rece, adesea abstractă și arbitrară, de intensitate egală, fără umbră și fără clarobscur, încremenește figurile într-o expresie impasibilă și calmă *(Biciuirea lui Hristos)*.
• La maturitate, începând din 1455, Piero construiește compoziții și perspective extrem de complexe, într-o logică matematică perfectă, deplasând lateral punctul de fugă. El ridică linia de orizont, asociază desfășurări sub cerul liber și în interiorul unei arhitecturi, peisaje și construcții. Figurile „geometrizate", liniștite și demne, dezbrăcate de emoții, se armonizează cu arhitectura *(Legenda adevăratei Cruci)*.

UN MARE MAESTRU

◆ Valoarea sa artistică, recunoscută în epocă, este ulterior uitată până în secolul XX. Este redescoperit de R. Longhi (1927) și K. Clarck (1951).
◆ Piero se impune ca un adevărat „revelator" al unei noi viziuni (R. Longhi), aceea de la începuturile Renașterii, în afara Florenței.
◆ El laicizează temele religioase și pictează un subiect neobișnuit în arta italiană: Fecioara care aduce pe lume un copil *(Madonna del Parto)*, „care cheamă la devoțiune femeile, îndeosebi pe cele gravide" (R. Lightbown). După P. Rotondi, de la Muzeul Vatican, el realizează prima pictură în *plein air (Botezul lui Hristos)*, unde „agilitatea pensulei, absența retușărilor dovedesc că tabloul a fost executat într-o singură ședință".
◆ Piero concepe geometrizarea absolută a formelor într-o simplificare integrală din care emană expresia calmului. Artistul este primul care aplică în pictură, cu o rigoare sistematică, perspectiva geometrică clasică.
◆ Pentru prima oară, culoarea devine lumină și pictorul are intuiția umbrelor. Anticipează arta culorilor complementare a lui Leonardo.

• Cu timpul, expresia liniștii se estompează. Lumina evoluează. Piero realizează o scenă nocturnă unde o sursă luminoasă vizibilă produce umbre purtate, reflexe și contraste (*Visul lui Constantin*, episod din *Legenda adevăratei Cruci*). Atmosfera interioarelor sale se încălzește, lumina este filtrată prin ferestre, ca o referință la tradiția flamandă (*Madonna di Senigallia*). O grijă atentă și subtilă pentru detalii conciliază viziunea nordică și cea italiană (*Portretul Battistei Sforza* din *Dipticul ducilor de Urbino*).

Biciuirea lui Hristos ▶
cca 1447–1449. Tempera pe lemn de plop, 58,4 x 81,5 cm, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

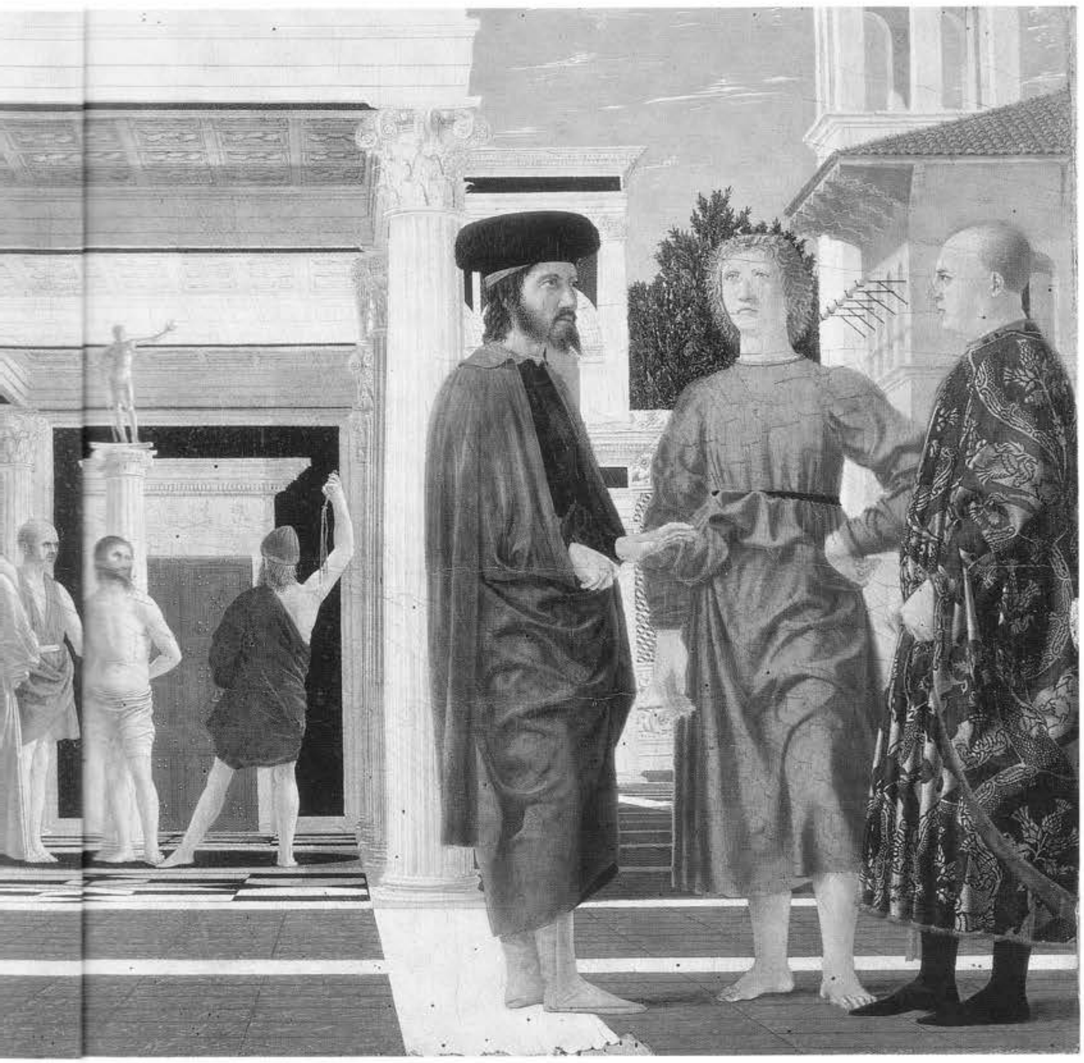
Acest mic panou prezintă două scene care se desfășoară la Ierusalim. La stânga, biciuirea se petrece în pretorium-ul lui Ponțiu Pilat, guvernatorul roman al Iudeii, înfățișat așezat. La dreapta conversează, într-o scenă din exterior, un demnitar bizantin și un nobil îmbrăcat într-un veșmânt somptuos. După interpretarea dată de R. Lightbown (1992), trimisul bizantin îi cere lui Francesco Sforza, nobil creștin, sprijinul pentru declanșarea unei cruciade împotriva turcilor în prezența unui al treilea personaj, un înger păzitor, îmbrăcat sobru, desculț, ghid al bărbaților în îndeplinirea misiunii divine. Scena hristică este prezentată în retragerea unei mari suprafețe acoperite cu dale, din planul al doilea, în timp ce bărbații care vorbesc, de dimensiuni de două ori mai mari, apar în primul plan. În spatele notabilităților, dalajul se continuă; la orizont se zăresc casa albă a lui Irod și copaci.
Opera denotă perfecta cunoaștere a perspectivei arhitecturilor antice, clasică și din Renaștere (aceea a lui Brunelleschi și Alberti). Ea se descoperă grație unei palete restrânse de culori, cu subtile nuanțe de roșuri și alburi și printr-un ecleraj rece, provenit din mai multe surse, a căror complexitate este dovedită de umbrele purtate. Personajele colosale, lipsite de emoții, sunt încremenite într-o arhitectură impunătoare „colivie luminoasă, fără fisuri, unde umanitatea nu poate rătăci de colo-acolo" (A. Chastel, 1982). Această extraordinară construcție, calmă, nu exclude prezența detaliilor, de inspirație flamandă.



OPERE CARACTERISTICE

Opera lui Piero della Francesca numără 40 de titluri dintre care 16 sunt pierdute, cu dimensiuni foarte variate.

Polipticul Misericordiei, 1445–cca 1454–1460, Borgo, Pinacoteca
Biciuirea lui Hristos, cca 1447–1449, Urbino, G.N.
Botezul lui Hristos, cca 1452–1453, Londra, N.G.
Legenda adevăratei Cruci, cca 1454–1458, Arezzo, Biserica San Francesco
Dipticul ducilor de Urbino, cca 1472–1473, Florența, Uffizi
Fecioara cu Pruncul în maestă înconjurată de îngeri și sfinți (Retablul din Brera), cca 1475, Milano, Brera
Madonna di Senigallia, cca 1478–1480, Urbino, G.N.



BIBLIOGRAFIE

A. Paolucci, *Piero della Francesca,* catalog complet, Bordas, Paris, 1991; R. Lightbown, *Piero della Francesca,* Citadelles et Mazenod, Paris, 1992; J. Pope-Hennessy, *le Trajet de Piero della Francesca,* Thames et Hudson, Paris, 1992; M. Calvesi, *Piero della Francesca,* Liana Levi, Paris, 1998.

Bellini



„Creator" al picturii venețiene, Giovanni Bellini urmărește armonia între om și natură. Remarcabil prin dulceața, muzicalitatea și poezia artei sale, pe de o parte, pentru simțul echilibrului, al compoziției și al armoniei degradeurilor de culori tonale, pe de altă parte, el este primul dintre marii maeștri venețieni.

PARCURS BIOGRAFIC

• Giovanni Bellini (Veneția, cca 1425–1433–*id.*, 1516) aparține unei familii de pictori italieni (Jacopo, tatăl, Gentile, fratele său vitreg, și Mantegna, cumnat) și evoluează printre marii maeștri ai epocii: Paolo Uccello, Filippo Lippi, Andrea del Castagno și Donatello. Începe să picteze către 1449, iar pe la 1460 își conduce propriul atelier. Călătorește puțin, numai în Italia.

• În perioada debutului, se simte apropiat de maestrul padovan Mantegna, a cărui influență este sesizabilă în *Schimbarea la Față* și *Răstignirea* (1455, Veneția). Cu începere din 1460, se eliberează treptat de această înrâurire: *Hristos pe Muntele Măslinilor* (Londra, N.G.), *Pietà* (Milano), *Madona cu Pruncul* (Houston, M.F.A.), *Hristos binecuvântând* (Paris, Luvru) și capodopera din 1464, *Poliptícul San Vicenzo Ferreri* (Veneția).

• În timpul unei călătorii la Urbino, Bellini descoperă arta lui *Piero della Francesca, din care se inspiră în *Retablul Încoronării Fecioarei* (1473, Pesaro).

• În 1475, Antonello da Messina, care importă în Italia tehnica flamandă a picturii în ulei, se află la Veneția. Legenda spune că Bellini ar fi descoperit atunci importanța acestei tehnici și ar fi utilizat-o într-unul dintre primele sale portrete, *Portretul unui umanist* (1475–1480, Milano), și în *Madona cu Pruncul binecuvântând* (1475–1480, Veneția, Ac.).

• Cu începere de prin 1480, Bellini dobândește adevărata sa măiestrie artistică. Opera sa se caracterizează printr-o formă de simbioză între emoțiile pe care le pictează și peisajele reprezentate. Această trăsătură este vizibilă în *Învierea lui Hristos* (cca 1480, Berlin, M.E.K.); *Sfântul Ieronim (id.*, Florența, Pitti), *Sfântul Francisc în extaz* (cca 1480, New York) sau *Răstignirea* (Florența, Corsini). Stăpân pe maniera de redare a spațiului și descoperind pictura tonală (sau tonalism: fuziunea armonioasă a tentelor respectând expunerea lor la lumină), Bellini produce noi capodopere: *Schimbarea la Față* (cca 1485, Napoli), *Retablul San Giobbe (id.*, Veneția, Ac.), *Triptícul Frari* (1488, Veneția), *Portretul lui J. Marcello (?)* (1485–1490, Washington, N.G.) și *Madona cu Pruncul* (1480–1490, Bergamo, Ac. Carrara).

• De la 1490, toate operele sale anunță interesul artistului pentru natură, lirismul culorilor, libertatea figurilor, obiective care se vor dezvolta în secolul al XVI-lea. Această evoluție marchează tema Madonelor cu Pruncul printre care *Madona pe pajiște* (1505, Londra, N.G.) dar și alte realizări: *Alegoria sacră* (1490–1500, Florența) sau *Pietà* (1505, *id.*); *Botezul lui Hristos* (1500–1502, Vicenza); *Portretul dogelui Leonardo Loredano* (1501, Washington) și *Retablul San Zaccaria* (1505, Veneția).

• Capodopere tardive numeroase dau la iveală perfecțiunea la care a ajuns maniera sa venețiană: *Madona cu Pruncul binecuvântând într-un peisaj* (1510, Milano), *Ridicarea la Cer* (1513, Murano), *Festinul zeilor* (1514, Washington), *Femeie făcându-și toaleta* (1515, Viena) și *Beția lui Noe* (1515, Besançon, B.-A.), una dintre ultimele sale pânze.

Școala lui Giovanni Bellini a produs elevi talentați precum Catena, Cariani, Cima da Conegliano. Bellini anunță arta lui Giorgione, a lui *Tizian, a lui Sebastiano del Piombo.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Bellini pictează tablouri, retabluri și tripticuri religioase cu subiecte variate: numeroase Madone, câteva portrete, puține subiecte antice. Pictura sa în ulei, pe lemn sau pe pânză, de toate formatele, este destinată congregațiilor religioase din Veneția, dogelui și câtorva mecena particulari.

Opera lui Bellini poartă pecetea unora dintre contemporanii săi. La Mantegna admiră preocupările umaniste, arheologice și căutările în problema spațiului. Andrea del Castagno îl învață lumina. La Urbino, Rimini și Ferrara îl descoperă pe *Piero della Francesca și arhitectura burgurilor medievale. Aporturile stilistice și tehnica lui Antonello da Messina, prezent la Veneția, sunt fundamentale în crearea unui stil propriu, în care se întâlnește de asemenea arta lui Giorgione și a lui *Tizian.

• La începuturi, arta lui Bellini este în simbioză cu arta „puternică" a lui Mantegna. Îi admiră construcția riguroasă a spațiului, peisajele sale naturale sau cu arhitecturi, a căror forță plastică răspunde celei a personajelor. Personajele lui Bellini se caracterizează printr-un contur apăsat, un racursiu îndrăzneț, expresii dramatice și musculaturi nervoase, dar sunt dispuse într-un peisaj mai potolit. Adoptă arhitectura timpului său, aceea din *terra ferma*: vile și fortificațiile lor, cetăți, poduri, biserici. Peisajul arheologic și geologic își deschide misterele terestre și scoate la iveală drumuri întortocheate, cu curbe accentuate.
• Pentru reprezentările Madonei, propune mai multe scheme de compoziție: Fecioara ia loc cel mai adesea în fața unui fundal de cer, a unui zid sau a unui perete de frunze, în absida unei biserici și chiar în plină natură.
• Arta lui Bellini evoluează de la „decorul arhitectural la spațiul natural" (H. Peretz, 1999). Pictorul caută un echilibru armonios între personaj și natură; pentru aceasta îmbină o mai mare suplețe a atitudinilor cu peisaje mai „cuprinzătoare". Spațiul real și natural, inspirat mai cu seamă din Piero della Francesca, este dominant. O lumină aurie, celestă, asemenea cu aceea a lui Andrea del Castagno, decupează formele și inundă planul ultim al peisajelor idilice. Primul plan rămâne în continuare arheologic și luminat de o sursă rece; volumele se păstrează geometrice, drapajele puțin înțepenite, dar chipurile devin calme.
• Cu începere din 1475, jocurile de lumini, planurile largi ale peisajelor și tehnica picturii în ulei, dragi lui Antonello da Messina, îl ajută să dobândească un duct precis, culori mai puțin vii, un ecleraj sensibil, rafinat și vibrant. Bellini își creează propriul stil într-o viziune inedită în care lumina devine fundamentală. El integrează în peisajul natural și real mai întâi arhitecturi romane, istorice și simbolice, apoi reprezentări de edificii contemporane. Lumina creează și unește spațiile, formele și culorile. Etalează întreaga bogăție a culorilor, în funcție de expunerea lor în lumină; astfel, pictura tonală permite nuanțe colorate, treceri progresive de la o tentă la alta, „destructurarea" volumelor în forme suple și unificarea elementelor într-un degradeu al culorilor. Peisajul diafan, cu cer de auroră, cu nuanțe de verde-profund și de brunuri bogate, se deschide într-o lumină caldă.
• Ulterior, pictorul reduce importanța arhitecturii și își îndreaptă întreaga atenție către unitatea dintre om și natură, către profunda armonie dintre emoțiile omenești și peisajul poetic și senin. Portretele sale și natura respiră la unison, vibrează într-o lumină naturală care le potolește.
• Unele lucrări devin mai narative, un nou ritm este conferit personajelor. Bellini se detașează de tradiție tratând într-o manieră identică subiectele profane sau religioase.

UN MARE MAESTRU

◆ Cunoscut și recunoscut în toate timpurile, Bellini marchează pictura venețiană, italiană și europeană.
◆ Artistul rupe definitiv cu goticul; se impune ca promotorul unei „maniere", a cărei compoziție echilibrată, dar liberă anunță marea pictură venețiană a secolului al XVI-lea.
◆ Din fantezia sa nesecată iau naștere peisaje ordonate, Madone iubitoare. Bellini ignoră orice diferență între lumea sacră și profană.
◆ Tablourile lui se organizează în jurul personajelor, într-o dispoziție spațială nouă. Pentru Madone, propune mai multe scene de compoziție, în special în *Madona pe tron:* Fecioara este înălțată în centrul compoziției, în timp ce sfinții o înconjoară la nivelul solului. Rigoarea geometrică a pavajului din dale puse în șah se asociază peisajului natural.
◆ Bellini exersează toate posibilitățile picturii în ulei.
◆ În 1482 inventează pictura tonală, ceea ce îi permite să degradeze împreună forme, culori și lumină.



Botezul lui Hristos
1500–1502. Ulei pe pânză,
400 x 263 cm, Vicenza, Biserica Santa Corona

Acest tablou de dimensiuni mari este reprezentativ pentru evoluția lui Bellini către maturitate. Dacă influențele contemporanilor săi sunt sesizabile, stilul propriu al artistului își face la rândul lui apariția. Stânca din primul plan dovedește interesul lui Bellini pentru arheologia mantegnescă, iar perspectiva dispune figurile și construcțiile în peisaj. Dar personajele situate la înălțimi și adâncimi diferite ascultă de o nouă așezare în spațiu. Pictura în ulei unește personajele și elementele peisajului, dă o infinită căldură tabloului, într-o tonalitate proprie artistului. Degradeurile, înviorate de un roșu care încălzește, se scaldă într-o lumină crepusculară și celestă.

BIBLIOGRAFIE

T. Pignatti, Y. Bonnefoy, *Toute l'œuvre peinte de Bellini*, Flammarion, Paris, 1975; A. Tempestini, *Giovanni Bellini: catalogue complet des peintures*, Bordas, Paris, 1993; J. Paris, *l'Atelier Bellini*, La Lagune, Paris 1995; A. Tempestini, *G. Bellini*, Liana Levi, Paris, 1997.

OPERE CARACTERISTICE

Bellini a pictat în jur de 220 de opere.

Schimbarea la Față, 1455, Veneția, M. Correr
Pietà, 1460, Milano, Brera
Polipticul San Vicenzo Ferreri, 1464, Veneția, Bazilica S. Giovanni e Paolo
Încoronarea Fecioarei, retablul din Pesaro, 1473, Pesaro, M. Civici
Învierea lui Hristos, cca 1480, Berlin, M.E.K.
Portretul unui umanist, 1475–1480, Milano, Civiche Raccolte d'Arte
Sfântul Francisc în extaz, cca 1480, New York, F.C.
Schimbarea la Față, cca 1485, Napoli, Capodimonte
Tripticul Frari, 1488, Veneția, Biserica dei Frari
Alegoria sacră, 1490–1500, Florența, Uffizi
Portretul dogelui Leonardo Loredano, 1501, Washington, N.G.
Botezul lui Hristos, 1500–1502, Vicenza, Biserica S. Corona
Retablul San Zaccaria, 1505, Veneția, *in situ*
Madona și Pruncul binecuvântând într-un peisaj, 1510, Milano, Brera
Ridicarea la Cer, 1513, Murano, Biserica S. Pietro Martiro
Festinul zeilor, 1514, Washington, N.G.
Femeie făcându-și toaleta, 1515, Viena, K.M.



Festinul zeilor
1514. Ulei pe pânză, 1,70 x 1,88 m, Washington, National Gallery of Art

*Această operă, una dintre ultimele executate în timpul lungii vieți a pictorului, este inspirată de Antichitate; ea ilustrează perfecțiunea la care a ajuns meșteșugul artistului, caracterizat de echilibrul armonios între peisaj și figuri. Copacii luxurianți sunt ecoul abundenței mâncărurilor din care se înfruptă zeii care se delectează cu plăceri pământene. Ființe și lucruri, înscrise într-un spațiu perfect, sunt cufundate într-o lumină blândă și delicată, care mângâie ușor tentele calde. Formele și culorile par să se topească, grație efectului tonal. Artistul anunță aici mai mult decât premisele marii picturi venețiene, suveranitatea ei senzuală și poetică. În datele lucrării se distinge deja arta viitoare a lui *Tizian.*

Botticelli



Botticelli, umanist florentin, pictor marginal, neliniștit și intuitiv, cultivă un ideal poetic, în același tip savant și profan. Dezvoltă frumusețea liniei, alungită și elegantă, suplă și nervoasă. După predicile lui Savonarola, cade într-un ascetism intelectual și estetic.

PARCURS BIOGRAFIC

• Alessandro Filipepi, numit Sandro Botticelli (Florența, 1445–*id.*, 1510), pictor italian, a făcut carieră în orașul său natal, atunci în plină expansiune artistică și comercială, sub impulsul familiei Medici.

• La îndemnul tatălui său, Botticelli intră mai întâi ucenic în atelierul unui orfevrier. Această experiență va fi decisivă pentru stilul său. Învață apoi în atelierul lui Filippo Lippi. Influența filozofului elenist și neoplatonician Marsilio Ficino este preponderentă la Curtea Medicilor asupra artiștilor și îndeosebi asupra lui Botticelli. Filozofia lui Marsilio dă un răspuns întrebărilor epocii cu privire la locul omului, sensul religiei și are ca scop regenerarea creștinismului și Bisericii, sub lumina platonismului Antichității, pentru a atinge un ideal de puritate: frumosul este un drum aproape mistic care permite trecerea de la statutul de creatură la acela de creator, armonia dintre sferele terestre și cele cerești.

• Botticelli pictează Madone cu Pruncul, uneori după modelul maestrului său Filippo Lippi, precum *Madonna Guidi di Faenza* (cca 1465–1470, Paris, Luvru), sau cele de la Londra, New York, Washington, Florența, Napoli... Îi admiră pe sculptorii Verrocchio și Pollaiolo, ca și arta lui *Leonardo. Numit meșter în 1470, își afirmă suplețea ductului în *Întoarcerea Iuditei*, episod din *Scene din viața Iuditei* (1470, Florența, Uffizi), și în *Autoportret (?) cu medalie (id.)*.

• Către 1478, atinge maturitatea artistică. *Primăvara* (cca 1478, Florența) și *Nașterea lui Venus* (cca 1480–1485, *id.*), realizate pentru Villa Medici, atestă legăturile speciale cu această familie, pe care o va portretiza în două *Adorații ale magilor* (1475–1480 și 1500, Florența, Uffizi). Pe chipul *Sfântului Augustin* (1480, *id.*) se citește mai cu seamă concentrarea unui intelectual neliniștit decât pietate; *Giuliano de Medici* (cca 1480, Bergamo, Ac. Carrara) pare îngrijorat.

• După o trecere prin Milano, între 1481–1482, la chemarea ducelui Lodovico Sforza Maurul, Botticelli creează o altă *Adorație a magilor* (Washington), dar șederea lui în oraș este brusc întreruptă de chemarea la Roma pentru execuția câtorva fresce în Sixtină (*Încercările lui Moise, Pedepsirea leviților*, mai ales). Dimensiunea întinsă pe care o necesită narațiunea nu convine stilului său: anumite detalii și portrete, foarte reușite, depășesc viziunea generală a compoziției.

• O dată cu întoarcerea la Florența, în 1482, pictează frescele alegorice din Villa Memmi, între care *Venus și Grațiile oferind daruri unei tinere* (Paris, Luvru); între 1483 și 1490 realizează aproximativ douăzeci de mari Madone în *tondo*, cum sunt *Madonna di Magnificato* (cca 1483–1485, Florența, Uffizi) și *Madona cu rodie* (cca 1487, *id.*). Savanta alegorie medicee *Minerva și centaurul* (cca 1488, *id.*), *sacra conversazione* din *Retablul S. Barnaba* (cca 1490, *id.*) și mai ales *Bunavestirea* (cca 1489–1490, *id.*) scot la iveală o agitație a ritmurilor liniare care lasă să se ghicească criza gravă prin care trece artistul.

• Cu începere din 1492, Botticelli este tulburat de moartea celui care îi fusese mecena, Lorenzo de Medici, și de expulzarea fiului acestuia. Predicile apocaliptice ale lui Savonarola împotriva „vanităților" trezesc în Botticelli o îndoială adâncă asupra validității morale a propriei opere. Savonarola este condamnat ca eretic în 1498 și executat; dar răul s-a produs și criza morală a acestui *fin de siècle* îl marchează. Tulburările politice și spirituale ale lumii florentine își găsesc ecoul în *Calomnia* (cca 1495, Florența); *Pietà* (cca 1495, München; Milano, Poldi Pezzoli); povestirile virtuoase ale Lucreției, ale Virginiei (cca 1499, Boston, Gardner M.; Bergamo, Ac. Carrara); scene din *Viața Sfintei Zenobia* (1495–1500, Londra, N.G.; New York și Dresda); *Nașterea mistică* (1501, Londra) și *Răstignirea* (1500–1505, Cambridge); toate aceste picturi transmit un mesaj moralizator.

La sfârșitul carierei sale de desenator și de pictor, numai elevul său Filippino Lippi, fiul fostului său profesor, îi înțelege stilul. Arta lui Botticelli, cel mai mare pictor florentin de la sfârșitul secolului al XV-lea, străină de manierismul care se năștea la Florența, nu mai stârnește nici un interes până în veacul al XIX-lea; va deveni din nou punct de referință pentru prerafaeliți și artiștii stilului Art Nouveau.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Botticelli pictează portrete, mari compoziții profane, mitologice, simbolice și decorative, inspirate din *Strofe pentru turnir* de Politiano, subiecte neoplatoniciene de Marsilio Ficino sau extrase din texte istorice și literare, pentru palatele familiei Medici. Execută subiecte de devoțiune (sfinți, madone) pentru familiile Lama, Vecchietti sau Segni, pentru corporația orfevrierilor, tablouri de altar comandate de Biserică și fresce pentru papa Sixt al IV-lea. Operele lui sunt pictate pe pânză, pe lemn sau *a fresco*. Își consacră o parte din activitate artelor minore.
La Florența, este influențat de arta lui Filippo Lippi, a lui *Leonardo, a sculptorilor Verocchio și Pollaiolo. Pleacă la Roma.

• Prin formațiunea sa de orfevrier, Botticelli păstrează gustul motivelor cizelate, al ductului incisiv și fin, de o precizie perfectă. Reține de la Filippo Lippi linia nervoasă și acuzată (linia tipic florentină caracteristică și lui Pollaiolo, din care s-a inspirat), conturul încercănat, carnația luminoasă, culorile vii și calde. Subiectele biblice, cu scene uneori crude, devin sub penelul său poetice și melancolice. Culorilor luminoase și subtile, cu tente bogate, le adaugă o intensitate lirică. Drapajele care ondulează pun în valoare atitudinile elegante ale siluetelor, subliniază ritmul aproape dansant al personajelor, în maniera lui Verrocchio. Din tradiționala liniaritate a ductului florentin decurg prețiozitatea desenului lui Botticelli, linia sa grațioasă și expresivă, foarte personală. Invenția poetică primează asupra realității și desenul asupra picturii.
• Cu începere din 1478, la maturitate, în inima Renașterii florentine, Botticelli pictează compoziții cu ritm muzical, cizelează conturul liniar al elementelor, le lucrează relieful și modeleul. Încâlceala maselor blonde de păr care flutură, veșmintele umflate de vânt, echilibrul fragil al personajelor presimțite ca delicate, în trecere printr-un peisaj senin, îi caracterizează viziunea. În lumea pe care o creează, melancolia și angoasa rămân mereu latente (decorația de la Villa Medici).
• Abilității unor compoziții leonardești (ordonanța compoziției, convergența gesturilor și privirilor) i se adaugă nostalgia unei lumi visate și vremelnice pe care o simbolizează monumentele antice: atenta lor observare denotă o preocupare pentru realism care se citește și în individualizarea unor personaje *(Adorația magilor)*. Liniaritatea se accentuează în compozițiile circulare care ascultă de „legea cadrului" *(Fecioara cu rodie)* și degajă un sentiment elegiac. Finețea extremă a detaliului, care îi caracterizează opera, se regăsește în portretele de laici sau de religioși, neliniștite și expresive *(Sfântul Augustin)*.
• După 1490, linia devine mai nervoasă, gestica personajelor este accentuată; aglomerarea ritmurilor liniare, aproape violentă, convulsivă, răspunde unei inspirații spirituale și artistice frământate. Canonul figurilor se alungește, privirile sunt absente *(Calomnia)*.
• După 1500, bulversarea spirituală care pune stăpânire pe Botticelli provoacă spargerea liniei, violența culorilor, tumultul, neliniștea. Inspirația sa se înfierbântă, personajele devin chinuite și

UN MARE MAESTRU

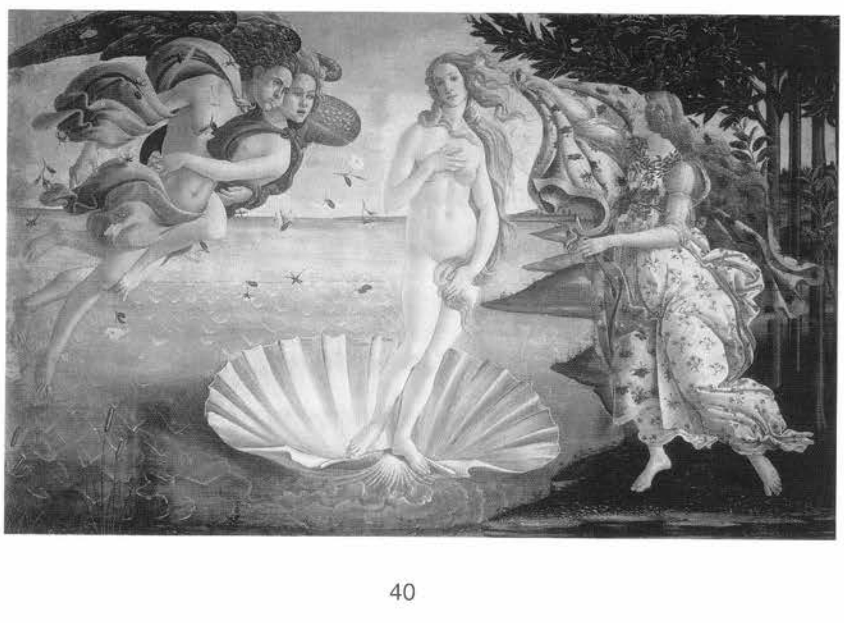
◆ Celebru în timpul vieții pe lângă câțiva erudiți, Botticelli cade repede în uitare. Este redescoperit în secolul al XIX-lea.
◆ Florentin prin gustul liniei, Botticelli imprimă acesteia o elongație, o suplețe, o nervozitate grațioasă, un stil care se desparte de investigația umanistă și artistică a Renașterii.
◆ Abordează subiectele biblice pentru a face din ele transpuneri profane și mitologice, inspirate de idealul neoplatonician. Concepe în *tondo* de dimensiuni mari Madone grațios molatice și făcute din curbe, într-o armonie de forme circulare uneori „încărcate". Grafismul său devine de o supremă eleganță; linia sa, pură, este unică.

hieratice, regulile perspectivei sunt transgresate. Botticelli își cizelează ductul până la grafismul pur, laudă a mesajelor morale și virtuoase, într-o narațiune frenetică *(Nașterea mistică)*. Desfășoară compoziții alegorice, cu o tonalitate apocaliptică.

• Ultimele sale opere, împăcate, lasă să se întrevadă o speranță regăsită *(Nașterea mistică)*.

Nașterea lui Venus
cca 1481–1482. Tempera *(detrempe)* pe pânză,
1,72 x 2,78 m, Florența, Uffizi

Împreună cu Primăvara, *această pânză ornamenta vila de la Castello a familiei Medici. Subiectul mitologic o prezintă pe Venus, zeița frumuseții, prinzând viață sub adierea lui Zefir și părăsind, cu o oarecare melancolie, imobilitatea sa statuară sau fiind pur și simplu dezechilibrată de suflul alegoriilor vântului. O nimfă se grăbește să o acopere cu propria ei mantie. În plan simbolic și alegoric, este vorba de afirmarea frumuseții care se naște din fuziunea spiritului și a materiei, a Ideii și a Naturii. Lucrarea ar putea să ilustreze și tema antică a Afroditei Anadyomene, zeița născută din spuma mării, al cărei subiect pictat de Apelles a fost descris de Pliniu și apoi de Politiano.*
Alegerea acestui subiect, în acord cu idealul umanist al Renașterii, este completată de rafinamentul extrem al formei. Botticelli atinge aici limitele posibilităților expresive și liniare acceptabile pentru Renaștere. Tratarea cizelată a pieptănăturii blonde, răsfirată de vânt, veșmintele umflate de aer, aburul suflului abstract care trece pe deasupra florilor prinse în vârtej, echilibrul instabil al lui Venus animă această operă, încărcată de incertitudini și fragilitate. Totul pare ireal și elegiac: țărmul unduios, aurul trunchiurilor de copac, înlănțuirea complicată a alegoriei vântului, eleganța nudă a zeiței, somptuozitatea drapajelor, ritmul dansant. Linia este suverană, muzicală, de o lejeritate aeriană, modulațiile culorii, luminoase și transparente.





Madonna di Magnificato
cca 1483–1485.
Tempera pe lemn, diametrul 1,18 m, Florența, Uffizi

Titlul acestui tablou face referire la primul cuvânt din psalmul pe care îl scrie Fecioara în cartea pe care o ține. Compoziția se înscrie perfect în formatul de tondo, grație ritmului liniei, care se derulează în volute și arabescuri, curbe și contracurbe. Totul este circular: aranjamentul brațelor, al mâinilor, fereastra în ochi de bou, lumina divină, pletele ondulate și buclate, pârâul sinuos, voluta tronului Fecioarei, rotunjimea rodiei. Culorile, calde și proaspete, luminoase și transparente ale acestei compoziții, creează o atmosferă de spiritualitate ideală și lirică.

OPERE CARACTERISTICE

Botticelli a realizat între 150 și 180 de opere.

Autoportret cu medalie, 1470, Florența, Uffizi
Primăvara, cca 1478, Florența, Uffizi
Nașterea lui Venus, cca 1480–1485, Florența, Uffizi
Adorația magilor, 1481–1482, Washington, N.G.
Madonna di Magnificato, cca 1483–1485, Florența, Uffizi
Calomnia, cca 1495, Florența, Uffizi
Pietà, cca 1495, München, A.P.
Nașterea mistică, 1501, Londra, N.G.
Răstignirea, 1500–1505, Cambridge (Mass.), F.A.M.

BIBLIOGRAFIE

A. Chastel, G. Mandel, *Tout l'œuvre peint de Botticelli*, Flammarion, Paris, 1968; R. Lightbown, *Botticelli*, Citadelles et Mazenod, Paris, 1990; C. Caneva, *Botticelli: catalogue complet des peintures*, Bordas, Paris, 1991; D. Thiébaud, *Botticelli*, Le Chêne, Paris, 1991.

Leonardo da Vinci



Leonardo da Vinci, geniu umanist al Renașterii, experimentează toate domeniile cunoașterii și ale artei. Artist pictor, el elaborează o teorie a artei – știință bazată pe observație și rigoare. Cercetarea sa metodică, complexă și permanent îndreptată către atingerea idealului pictural, reînnoiește pictura grație compoziției, perspectivei, prin sfumato *și prin surâsul enigmatic al personajelor.*

PARCURS BIOGRAFIC

• Leonardo di Ser Piero da Vinci (Vinci, lângă Florența, 1452–Amboise, 1519) este fiul natural al unui notar și al unei țărănci.

• În timpul formației florentine, între 1469 și 1479, Leonardo este prezent în atelierul lui Verrocchio alături de *Botticelli, Domenico Ghirlandaio, Filippino Lippi, Perugino... În preajma lui Lorenzo Magnificul și a neoplatonicianului Marsilio Ficino asimilează marea cultură florentină. Pentru realizarea *Botezului lui Hristos* de Verrocchio, participă la elaborarea îngerului din stânga, cu expresia suavă, văzut din profil (cca 1472, Florența, Uffizi). Cu excepția câtorva ezitări, istoricii de artă îi atribuie lui Leonardo paternitatea *Buneivestiri (id)*. *Portretul Ginevrei Benci* (1474, Washington, N.G.), *Bunavestirea* (cca 1478, Paris, Luvru), *Madona cu garoafă* (cca 1478, München, A.P.) și *Madona Benois* (cca 1480, Sankt Petersburg, Ermitaj) sunt considerate ca aparținându-i artistului. În paralel cu pictura, *Codexurile* lui dovedesc interesul pentru literatură și filozofie, tehnică și științe, geologie și anatomie.

• Curiozitatea științifică și tehnică face din el modelul unui *ingeniere* în serviciul prinților și monarhilor. Viața lui Leonardo se derulează rapid între Florența și Milano. Lodovico Sforza Maurul, ducele orașului Milano, îl ia în serviciul său în 1482. Din cauza plecării la Milano, opera lui de maturitate, *Adorația magilor* (1481–1482, Florența), rămâne neterminată. Leonardo evoluează într-o atmosferă artistică favorabilă, unde își maturizează demersul pictural. Reflecțiile sale teoretice asupra picturii ca instrument al cunoașterii sunt dublate de experiențe practice, în special asupra materiei picturale și asupra pigmenților. Aceste tehnici experimentale se dovedesc funeste în ceea ce privește conservarea operelor precum *Cina* (cca 1495–1497, Milano), frescă de curând restaurată. *Fecioara cu stânci* (cca 1488, Paris) ilustrează admirabil investigațiile sale asupra clarobscurului. Ambițiosul *Monument ecvestru al lui Francesco Sforza*, tatăl ducelui, sculptură cunoscută doar din desene (cca 1490, Windsor Castle), nu a fost executat: în 1499, Ludovic al XII-lea cucerește ducatul Milano și macheta în mărime naturală a statuii este distrusă.

• Din 1500 în 1506, Leonardo se stabilește la Florența. Pleacă la Mantova și o desenează pe *Isabela d'Este* (1500, Paris, Luvru), se oprește la Veneția unde nu obține nici o comandă, apoi la Ferrara, unde lucrează un an, 1502, ca arhitect militar al lui Cesare Borgia, guvernatorul ducatului Milano; mai târziu execută cartonul *Bătăliei de la Anghiari* (1503–1505, distrus), demn rival al *Bătăliei de la Cascina* de *Michelangelo (1504), cu care urma să facă pandant. *Leda* (1503–1505, dispărut) și celebra *Gioconda* (*id.*, Paris) datează din sejurul său florentin.

• În vremea celei de a doua șederi la Milano, 1506–1513, Leonardo intră în serviciul guvernatorului ducatului, numit de Ludovic al XII-lea, și lucrează fără îndoială la cea de a doua versiune a *Fecioarei cu stânci*

(1495–1508, Londra, N.G.). Realizează desenele pentru proiectul *Monumentului ecvestru al lui G.G. Trivulzio* (1508–1513, Londra, Wall. C) și *Fecioara, Pruncul Iisus și Sfânta Ana*, lucrare neterminată (cca 1510, Paris).

• Între 1513 și 1516 stă la Florența doar șase luni. Se instalează la Roma pentru trei ani, pe lângă Giuliano Medici, fratele papei Leon al X-lea; se consacră studiului științelor și tehnicilor.

• La moartea protectorului său, în 1516, acceptă invitația în Franța a lui Francisc I și sosește acolo cu trei pânze: *Gioconda, Fecioara, Pruncul Iisus și Sfânta Ana* și ultima sa capodoperă, *Sfântul Ioan Botezătorul* (cca 1515, Paris). Își sfârșește zilele lângă Amboise.

Da Vinci a lăsat pânze admirate în toată lumea încă de la crearea lor, *Tratate* și reflecții asupra propriilor teorii. A format câțiva elevi, printre care A. Solario, Giovanni Antonio Boltraffio, Ambrogio De Predis, Sodoma și, cel mai celebru, B. Luini, care s-au revelat mai degrabă ca imitatori decât ca moștenitori ai stilului său. Influența lui este considerabilă asupra lui Andrea del Sarto, Fra Bartolomeo, *Rafael...

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Leonardo realizează puține pânze, rămase adesea neterminate, fie că este vorba de tablouri de altar, de tablouri de devoțiune, de compoziții monumentale, de subiecte religioase și mitologice ori de portrete. A pictat în principal în ulei pe lemn și *a fresco*. Un număr impresionant de desene și de cartoane confirmă precizia muncii sale și rigoarea construcției.
Comanditarii cei mai de seamă ai desenelor și picturilor sale au fost clerul (*Adorația magilor, Cina*), Isabela d'Este, Ludovic al XII-lea și ultimul său protector, Francisc I.
Cariera sa s-a desfășurat în special la Florența, Milano și Roma.

• La Florența, Leonardo se formează în spiritul liniei florentine a Quattrocento-ului, care încercănează conturul; depășește repede arta contemporanilor săi florentini, tradiția lor plastică și grafică.

• Leonardo își elaborează maniera în timpul primei călătorii la Milano, în atmosfera picturală lombardă, fidelă unui univers poetic „natural", nutrit de o sensibilitate particulară pentru culoare și lumină. Reînnoiește meșteșugul pictorului: subiectele, compoziția, atmosfera, culoarea, materia (glasiul), dulceața surâzătoare a chipurilor sunt rezultatele acestei căutări neîncetate.

• Elaborează o știință a „vizibilului" în sprijinul picturii. Ochiul său savant efectuează o explorare științifică a ființei și a naturii, construind un demers metodic înainte de a trece la reprezentare.

• Îndepărtează granițele disciplinelor: studiul său asupra spațiului, plecând de la optică, îl conduce la acela al perspectivei și la teoria luminii.

UN MARE MAESTRU

◆ Leonardo este „singurul" geniu mitic admirat unanim în toate timpurile.

◆ Umanist al Renașterii, moștenitor al tradiției florentine, artist-inginer, Leonardo caută perfecțiunea clasică, determinând mutații în concepția picturii secolului al XVI-lea și a veacurilor următoare. El marchează trecerea de la Quattrocento, reprezentat de Botticelli, Pollaiolo etc., la Cinquecento, ilustrat de Rafael, Fra Bartolomeo etc.

◆ Pictorul reînnoiește iconografia *Fecioarei cu Pruncul*, a *Cinei*.

◆ Căutările sale în direcția materiei picturale au ca rezultat crearea unor noi glasiuri.

◆ Din reflecțiile sale asupra structurii ia naștere compoziția piramidală.

◆ Leonardo răstoarnă gândirea estetică prin *sfumato*, prin clarobscurul, perspectiva atmosferică și surâsul indefinibil ale portretelor sale.

El definește o metodă pe care o aplică în pictură, dând astfel naștere *sfumato*-ului, rezultat al purificării și al disoluției contururilor în aerul vaporos.

• Către 1500, transformă arta de a picta, care de acum înainte va părea uscată și dură în comparație cu rafinamentul și subtilitatea manierei sale. Structurează personajele într-o compoziție geometrică, clasică și elegantă, numită „piramidală". Integrează într-o strânsă legătură personajele în peisajul natural, accidentat, de munte sau în cel mineral (cu grote); spațiul și depărtările sunt acoperite de o anvelopă albăstrie și lunară, nemaiîntâlnită. Grație tehnicii în formare a clarobscurului, el modulează lumina pe un fond de umbră, înmoaie culorile, degradează valorile și contrastele care sugerează relieful și profunzimea.

• Descoperind perspectiva atmosferică, își permite să atenueze contrastele și să estompeze formele obiectelor îndepărtate într-o atmosferă cețoasă.

• În pânzele religioase, Leonardo reînnoiește cu discreție sensul dat de tradiție subiectului: imaginii de devoțiune din *Fecioara cu Pruncul* îi substituie un sentiment dramatic latent de blândețe și îngrijorare; *Adorația magilor* devine o scenă a încântării; *Cina*, reprezentare simbolică, se transformă într-o trăire vie a cuvintelor lui Hristos. Construiește coerent *Bătălia de la Anghiari*, care necesita asamblarea unor scene dispersate și numeroase personaje.

• Din figură, motiv central al întregii compoziții, emană frumusețe, o grație absolută și inexprimabilă; „mișcările care traduc emoția sufletului" (Leonardo) sunt sugerate în varietatea lor și cu grijă pentru „adevăr". Leonardo ajunge la acest rezultat experimentând noi glasiuri și pregătind pictura prin desene de anatomie, „matematice", care detaliază mușchii feței, sursă de expresie a ororii și a faimosului surâs leonardesc.

Fecioara, Pruncul Iisus și Sfânta Ana
cca 1510. Ulei pe lemn, 1,68 x 1,30 m, Paris, Luvru

În spatele grupului, foarte adunat, din primul plan se desfășoară în depărtare un peisaj cu munți stâncoși, ale căror culmi par să se dizolve într-o atmosferă albăstrie care scaldă toate tonurile. Această grație, în același timp aeriană și echilibrată, se sprijină însă pe o repartizare precisă a tuturor planurilor, printr-o tehnică a glasiurilor succesive care creează un efect evanescent. Elementelor în prismă ale colinelor le răspunde grupul triunghiular al celor trei figuri divine, al cărui vârf îl constituie chipul infinit de iubitor al Mariei. Atitudinea gingaș aplecată a Sfintei Ana, a Pruncului și a Mielului este echilibrată de verticalitatea Fecioarei, axa compoziției. Construcția piramidală a figurilor așază subiectul principal în peisaj care, prin finețea lui, constituie ecoul surâsurilor Fecioarei și Sfintei Ana. Formei plastice și modeleului liniar florentin, Leonardo le substituie o grație plină de armonie, misterul și emoția. Aceste chipuri surâzătoare dau impresia de viață într-un peisaj care se desfășoară în depărtări albastre și topite, imateriale, rezultante ale clarobscurului, al sfumato-*ului, ale perspectivei aeriene, cu tente tandre și vaporoase, scăldate de o lumină dulce. Lucrarea reprezintă o culme a artei, unde tehnica construcției, știința materiei picturale se ascund în spatele poeziei.*



OPERE CARACTERISTICE

Leonardo a lăsat 15 opere sigure și 5 cu atribuiri contestate. 6 opere au dispărut.

Adorația magilor, 1481–1482, Florența, Uffizi
Cina, 1495–1497, Milano, S. Maria delle Grazie
Bătălia de la Anghiari, 1503–1505, distrus
Gioconda, 1503–1505, Paris, Luvru
Fecioara cu stânci, cca 1488, Paris, Luvru
Fecioara cu stânci, 1495–1508, Londra, N.G.
Fecioara, Pruncul Iisus și Sfânta Ana, cca 1510, Paris, Luvru
Sfântul Ioan Botezătorul, cca 1515, Paris, Luvru

BIBLIOGRAFIE

A. Ottino della Chiesa, A. Chastel, *Tout l'œuvre peint de Léonard de Vinci*, Flammarion, Paris, 1968; P.C. Mariani, *Léonard de Vinci*, Gallimard-Electa, Paris, 1996; S. Fabrizio-Costa, J.P. Le Goff, dir., *Leonardo da Vinci între Franța și Italia [...]*, colocviu internațional la Universitatea din Caen, oct. 1996, Presses universitaires, Caen, 1999.

Bosch



Artist atipic de la sfârșitul secolului al XV-lea, contemporan cu Leonardo da Vinci, Bosch împletește în opera sa lumea sensibilă și cea spirituală. Prezintă nebunia oamenilor, pradă păcatului. Simboluri enigmatice, creaturi diabolice se amestecă printre figurile realiste, orașe și peisaje ca într-un spectacol cu scop didactic și moralizator. Utilizează culorile proaspete și potolite, într-o scriitură vie care nu neglijează nimic.

PARCURS BIOGRAFIC

• Artistul olandez Hieronymus van Aken, numit Bosch (Bois-le-Duc, 1453–*id.*, 1516), se formează fără îndoială pe lângă tatăl și bunicul său, amândoi pictori, și privindu-i pe primitivii flamanzi, pe * van Eyck, pe pictorii olandezi printre care Geertgen Tot Sint Jans, pe artiștii renani etc. În 1481, Bosch se căsătorește cu fiica unui burghez și devine o persoană însemnată. Ostil corupției Bisericii și ordinelor călugărești, ereziei sectelor, aderă în 1486 la confreria religioasă Notre-Dame, unde studiase tânărul Erasm. Găsește aici un climat spiritual și un sentiment al virtuții cotidiene apropiate de căutările Sfântului Bonaventura (secolul al XIII-lea) și de mistica lui Ruysbroeck (secolul al XIV-lea). Bosch trăiește într-o atmosferă impregnată de *devotio moderna*. Între voluptățile terestre și o spiritualitate descărnată, el introduce deriziunea viciilor omenești, o angoasă și o înflăcărată compasiune pentru oamenii reprezentați adesea goi și fragili într-un univers ostil.

• Cu *Scamatorul* (Saint-Germain-en-Laye, M.m), unde Bosch abordează scena de gen și o introduce în aceea a credinței, începe cariera unui pictor care nu și-a datat nici un tablou; operele de tinerețe se situează înainte de 1503. *Cele șapte păcate capitale* (Madrid) sunt reprezentate cu originalitate, pe un suport circular, de un realism necruțător. *Excizia pietrei (id.)* înfățișează nebunia și credulitatea omenească. Dimpotrivă, *Răstignirea* (Bruxelles, B.-A.) rămâne convențională. *Ducerea Crucii* (Madrid, Palacio Real și Viena, K.M.) demonstrează brutalitatea mulțimii. *Corabia nebunilor* (Paris) descrie nebunia umanității păcătoase care conduce la moarte.

• În perioada de maturitate, între 1503 și 1512, Bosch realizează mari triptice. *Căruța cu fân* (Madrid) prezintă infernul viciilor, denunță gustul pentru bogățiile terestre evident efemere, anunțând vanitățile secolelor următoare. *Legenda aurea* îi inspiră *Ispitirea Sfântului Anton* (Lisabona) care dezvoltă tema binelui și a răului. *Grădina deliciilor* (Madrid) este plină de trupuri dezbrăcate, de animale ciudate, de motive sexuale și vegetale într-un peisaj fantastic. Dacă *Judecata de Apoi* de la Viena rămâne tradițională, aceea de la München (A.P.), apogeul viziunii sale demonice, este populată de draci scălâmbi sau „insectiformi". În fața viciilor terestre nu rezistă decât sfinții sau ermiții: *Sfântul Ieronim penitent* (Gand, B.-A.); *Sfântul Cristof* (Rotterdam, B.V.B.); *Retablul ermiților* (Veneția).

• Marile capodopere târzii, datate între 1510 și 1516, printre care *Ducerea Crucii* (Gand), *Încoronarea cu spini* (Madrid, Escorial), înfățișează o mulțime de oameni și călăi întotdeauna mai cruzi în contrast cu umanitatea lui Hristos. În *Adorația magilor* sau în *Epifania* (Madrid), Bosch asociază divinul cu fantasticul într-o manieră mai pașnică. Peisajele se îmblânzesc.

Opera lui Bosch suscită întrebări și interpretări esențiale. Realizările lui sunt copiate și imitate din belșug timp de un secol și îi anunță pe artiștii familiilor *Bruegel și Teniers. Apoi „diableriile" sale devin obiect de repulsie.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Bosch pictează cu perseverență cotidianul și viciile omenești diabolice: nebunia, răutatea, gelozia, violența, calomnia, invidia, agresiunea, luxul. Acestea se amestecă cu tematicile religioase și umaniste. Pictează tablouri și triptice, poate pentru altar și cu siguranță pentru bibliotecile și oratoriile dogilor Veneției și ale lui Filip al II-lea al Spaniei, mare admirator al operelor sale.
Pictorul își desfășoară întreaga activitate la Bois-le-Duc, unde a putut lucra cu Memling. A văzut realizările flamanzilor Dirk Bouts, van Eyck, *van der Weyden, de la care a deprins abilitatea

tehnicii picturii în ulei și simțul detaliului. A cunoscut operele olandezilor ca Geertgen sau Maestrul Fecioarei, care i-au inspirat poate scenele de gen și o altă abordare a religiosului. De la renani și de la Schongauer a împrumutat ductul și grafismul germanic. Într-o epocă deja predispusă istoric la reprezentarea demonicului, își hrănește imaginarul din *ars moriendi* (gravuri despre moarte), din *Viziunile lui Tungdal* (poem irlandez din secolul al XIII-lea despre Infern), din tarot și tratate de alchimie.

• Deși nu există nici o cronologie exactă, opera lui Bosch dovedește totuși o evoluție spirituală și artistică.
• Artistul își ilustrează demersul punând în imagini cele trei etape care trebuie depășite pentru a accede la plenitudine: curățarea sufletului de tentații și de vicii, iluminarea prin meditații asupra umanității lui Hristos și a Patimilor Sale; accesul la o viață interioară și spirituală prin însușirea gândurilor și sentimentelor lui Hristos. După Sfântul Bonaventura (mort în 1274), doar așa sufletul se poate uni cu Dumnezeu.
• La debutul carierei, pictorul tratează scene de gen cu subiect popular, cu o deriziune patetică și apăsătoare, un simț caricatural și caustic nou, pe tema neîncrederii, a prostiei sau a sălbăticiei oamenilor. Dar privirea asupra lumii, niciodată pe de-a întregul profană, introduce meditația religioasă și misticismul. Limbajul său moralizator și ironic suscită o nouă iconografie abordând subiecte de genul geloziei sau lăcomiei. Compoziția și tehnica sa, „meșteșugul" sunt încă ezitante *(Scamatorul)*.
• În plină posesie a artei sale, Bosch elaborează noi modele religioase și profane pentru a pune în lumină viziunea sa umanistă asupra sacrului și blasfemiatorului, a cotidianului și a zdruncinării oamenilor atinși de ispite, viciu și păcat. Alături de mici creaturi diabolice și hibride, simbolice și alegorice, care se repetă într-o manieră enigmatică și colorată (ouă, copaci scorburoși etc.), plasează figuri realiste, omenești. „Sub forma picturii religioase, în Bosch există o operă filozofică pe gustul cititorilor lui Morus, Erasm, sau Machiavelli" (C.H. Roquet, 1968).
• La sfârșitul vieții, pictează mari triptice cu viața lui Hristos și a sfinților, în contrast cu nebunia oamenilor, care se desfășoară adesea în trei timpi: Geneza sau Edenul, lumea păcătoșilor, Infernul sau Purgatoriul. Privirea sa de credincios este preocupată de istoria lumii, de viața lui Hristos și de Patimile Lui. Singuri sfinții în meditație se văd cruțați de păcat. Bosch își îndreaptă astfel privirea asupra „spațiului interior al omului", pus la încercare de tentații, apoi câștigat prin eliberarea de ele.
• Toate lucrările sale sunt executate în ulei pe lemn. Dintre desene, numai câteva au fost păstrate. Tehnica sa, strălucitoare, lasă să se vadă în transparență, sub mici straturi picturale, un desen incisiv. Urmele de pensulă vizibile sau ușoarele împăstări atestă o scriitură vie și minuțioasă; culorile cele mai proaspete, oranjurile și roșurile ard în peisaje, alături de tonurile mai dulci și nuanțate, într-o gamă care merge de la roz la violet și la albastruri, puse în glasiuri, peste o materie picturală fluidă.
• Bosch inventează propriile reguli de compoziție și creează cadraje originale: într-o structură gotică, dispune în primul plan figuri în basorelief, cu capete grosolane, o masă furnicând de

UN MARE MAESTRU

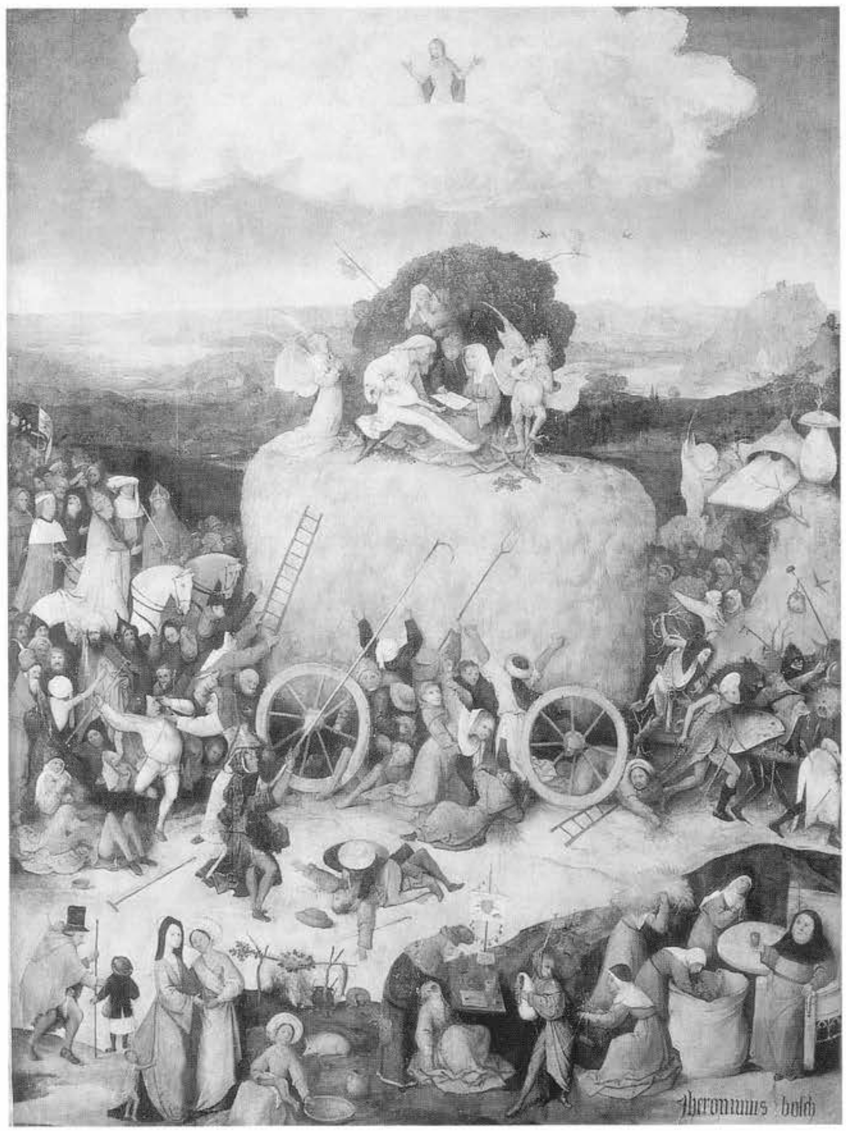
◆ Cu toate că a cunoscut un renume european în timpul vieții, cade în uitare până în secolul XX.
◆ Pictor al viciilor omenești și cu o spiritualitate neliniștită, Bosch rupe cu filozofiei și a sentimentului religios tradiția, asociind realitatea cotidiană, fantasmele și lucrurile sfinte, substituind o operă morală și didactică devoțiunii. Subtilitățile picturii sale îl poartă către „pitoresc".
◆ Bosch pictează subiecte din cotidian, scene de gen. Elaborează noi modele iconografice ale vieții spirituale și ale vieții omenești obișnuite.
◆ Compozițiile lui sunt adesea inedite, ca și simțul culorii și scriitura sa plină de virtuozitate. Este maestrul cuprinderilor infernale, al peisajelor fantastice, dar și al naturii sensibile: în bestiarul său imaginar, în scenele care nu mai ascultă de canoane ale Patimilor se desfășoară întreaga plajă a expresiilor umane, de la ură la blândețe, trecând prin patetic.

personaje și demoni *(Încoronarea cu spini)*; niciodată nu elaborează perspectiva în felul italienilor. Planurile ultime, construite ca acelea ale lui Memling, reprezintă peisaje unde oamenii au ceva de făcut; în ce-i privește, aceștia rămân indiferenți la ceea ce se petrece în primul sau în planul secund, în jurul lor: Fermitatea compoziției permite ordonarea și clarificarea viermuielii episoadelor.

• Operele sale tardive prezintă un echilibru formal armonios și reflectă o liniște interioară. Orașele și peisajele ondulante sau circulare sunt senine, calme, pline de verdeață, scăldate într-o lumină aurită și blândă. Din contră, simbolurile diabolice se multiplică și brutalitatea omenească, încă mai realist exprimată, atinge un paroxism în mimicile exacerbate, cu chipuri ascuțite și descărnate, cu priviri pline de ură.

BIBLIOGRAFIE

M. Cinotti, M.J. Friedländer, *Tout l'œuvre peint de Bosch*, Flammarion, Paris, 1967; C. De Tolnay, *Jérôme Bosch*, Lafont, Paris, 1984; C. Prost, le *Jardin des délices de J. Bosch décrypté*, Casterman, Paris, 1992; R.H. Marijnissen, P. Ruyffelaere, *Bosch*, Albin Michel, Paris, 1995.





Ducerea Crucii ▲
Între 1510 și 1516. Pictură pe lemn, 76,7 x 73,5 cm, Gand, Musée des Beaux-Arts

În această scenă a Patimilor lui Hristos, „figurile sunt proiectate într-un prim-plan unic, orice preocupare pentru perspectivă este aproape cu totul abolită [...], numai capetele, singure, care, văzute în «gros plan», creează o compoziție ritmată a maselor și volumelor“ (G. Dorflès, 1953). Această tehnică a cadrajului subliniază cruzimea, furia și ura oamenilor. Ea se citește în gesturi, dar mai cu seamă în mimică. Carnația devine palidă sau roșie, artagul macină obrazul până la os. Sentimentele rele îl duc pe om la nebunie. Bosch aruncă privirii spectatorului imaginea a ceea ce este sau ceea ce poate deveni, fizic sau moral, dacă reneagă divinul și umanitatea, ascunsă în fiecare dintre noi.

◀ ***Căruța cu fân***
Între 1503 și 1512. Panoul central al unui triptic, 135 x 100 cm, Madrid, Prado

Acest panou central stă între altele două. Primul ilustrează crearea Evei, grădina Edenului și păcatul originar. Calm și senin, el se opune voleului Infernului, ars de flăcări și invadat de drăcușori care îi torturează pe păcătoși. Panoul central unește cele două scene și arată ceea ce s-a petrecut între aceste două momente. El înfățișează o enormă căruță cu fân, trasă de demoni spre Infern și asaltată de mulțimea dornică să o jefuiască, pentru a poseda niște iluzorii bunuri pământești. Un proverb flamand spune că: „Lumea este o claie de fân, fiecare ia ce poate“, în vreme ce după Biblie, „când fânul se usucă, floarea se scutură“. Bogăția și plăcerea sunt obiecte ale cupidității și nebuniei oamenilor. Personaje pervertite și drăcușori care roiesc, simboluri ale viciilor, se scaldă într-o lumină blondă, însângerată de petele roșii ale hainelor. În cer, Hristos își arată stigmatele, simboluri ale sacrificiului său pentru mântuirea păcătoșilor.

OPERE CARACTERISTICE

Opera lui Bosch cuprinde 146 de tiluri nedatate.

Cele șapte păcate capitale, Madrid, Prado
Ducerea Crucii, Madrid, Palacio Real și Viena, K.M.
Căruța cu fân, Madrid, Prado
Corabia nebunilor, Paris, Luvru
Ispitirea Sfântului Anton, Lisabona, M.N.
Judecata de Apoi, Viena, K.M.
Retablul ermiților, Veneția, Palatul Dogilor
Grădina deliciilor, Madrid, Prado
Ducerea Crucii, Gand, B.-A.
Adorația magilor, Madrid, Prado
Ispitirea Sfântului Anton, Madrid, Prado

Dürer



Dürer, deschis la ideile umaniste ale Renașterii, este în mod special un artist conștient de talentul său. Pictura sa, „complexă și contradictorie" (P. Vaisse, 1999), prezintă sinteza dintre influențele gotice germane și olandeze și modernitatea italiană. El asociază virtuozității în redarea minuțioasă a lucrurilor o artă obiectivă și savantă, elogiind reprezentarea exactă a lumii. Opera sa dovedește legătura absolută între artă și viață, aidoma celei a lui Leonardo.

PARCURS BIOGRAFIC

• Albrecht Dürer (Nürnberg, 1471–*id.*, 1528), artist german cu geniu precoce, se formează de la vârsta de treisprezece ani pe lângă tatăl său, orfevrier. Apoi, în 1486–1490, studiază în atelierul pictorului-gravor M. Wolgemut. Devenit meșter, efectuează, din 1490 în 1494, turul obișnuit care îl duce în Țările de Jos și la Colmar. În 1492, la Basel, frecventează umaniști, pe matematicianul și astronomul lui Henric al VIII-lea, Nicolas Kratzer. Opera sa este la vremea aceea în mod predominant grafică, în afara câtorva prime picturi: un portret al tatălui său (1490, Florența, Uffizi), un *Autoportret* (1493, Paris).

• În 1494 se căsătorește și pleacă la Veneția unde îi descoperă pe marii maeștri. Este interesat de natură; stilul spontan al peisajelor sale în acuarelă este contrar celui al studiilor academice de animale, de o mare precizie.

• Se reîntoarce la Nürnberg în 1495, în plină maturitate a artei sale. Friedrich cel Înțelept devine pentru el un adevărat mecena. Dürer semnează serii de gravuri, capodopera *Apocalipsul* (1498, Luvru, Fond. Rothschild; Londra, B.M.), al cărei desen noduros, clocotitor, este încă de spirit medieval, dar îi relevă personalitatea. În unele picturi precum *Retablul Wittenberg* (1496–1497, Dresda, Gg.) sau *Fecioara adorând Pruncul (id.)*, el se referă încă la arta flamandă și italiană. Le urmează apoi opere mai personale: *Portretul lui Friedrich cel Înțelept* (1496, Berlin, M.E.K.), operă „psihologică" și esențializată; *Madona Haller* (1498, Washington, N.G.) de inspirație beliniană; *Portretul lui Oswolt Krel* (1499, München, A.P.), de mare profunzime și bogăție formală. Realizează cel de al doilea *Autoportret* (1498, Madrid), apoi un al treilea (1500, München), unde oferă despre sine o imagine hristică. *Plângerea lui Hristos* (cca 1500, *id.*) încheie această perioadă. Frecventează societatea umanistă din Nürnberg. Gravurile sale pe aramă îl arată preocupat de redarea nudului, imitându-i pe italieni.

• Cu începere din 1500, Dürer își hrănește arta din călătoriile întreprinse. Pictează renumitul *Retablu Paumgartner* (1502–1504, München), *Adorația magilor* (1504, Florența); realizează acuarele înfățișând plante și animale la fel de minuțioase ca și planșele de istorie naturală.

• În 1505, fuge de ciumă și se reîntoarce la Veneția, orașul coloriștilor, unde talentul său este deja recunoscut și invidiat; îl admiră la rândul său pe Giovanni *Bellini. Primește de la compatrioții săi comanda pentru *Sărbătoarea Rozariului* (1506, Praga), realizează *Fecioara cu canar* (1506, Berlin), *Iisus printre doctori* (1506, Lugano, T.B.), cu musculaturi leonardești, *Portretul unei tinere venețiene* (1505, Viena). Experiența venețiană se fructifică în sinteza frumuseții ideale clasice către care aspiră în căutările sale, o dată cu *Adam și Eva* (1507, Madrid), pictat la Nürnberg.

• La Nürnberg, Dürer realizează de asemenea *Martiriul celor două mii de creștini* (1508, Viena, K.M.) și *Adorarea Sfintei Treimi* (1511, *id.*). În afara Veneției, se manifestă mai mult ca grafician decât ca pictor colorist și, din 1510, se consacră gravurii. Creează capodopere precum *Cavalerul, Moartea și Diavolul* și *Melancolia* (1513–1514, Strasbourg, Cab. Des Estampes et des Dessins; Colmar, m. Unterlinden), unde perfecțiunea tehnică și plastică vehiculează o gândire tradusă în alegorie.

• În 1512, Maximilian I de Habsburg îl ia în serviciul său, în orașul care va deveni capitala artei germane a Renașterii. Dürer execută în special portretul acestui mecena (1519, Viena) și *Sfânta Ana, Fecioara și Pruncul* (1519, New York), capodoperă premanieristă.

• După moartea susținătorului său, se întoarce, în 1520, către Carol Quintul și petrece un an în Țările de Jos, îndeosebi la Anvers, unde îi întâlnește pe pictorii Joachim Patinir, Lucas de Leyda, Quentin Metsys, vede tablourile maeștrilor flamanzi *van Eyck, Hugo van der Goes și *van der

Weyden. Dar contextul politic și religios devine dificil după moartea lui Maximilian, o dată cu acutizarea Reformei și cu războiul țărănesc; obosit, Dürer produce puțin și febril: *Potopul* (acuarelă din 1525, Viena, Albertina); *Cei patru apostoli* (1526, München), portretele lui *Jérôme Holzschuber* și *Jacob Muffel* (1526, Berlin). În cursul ultimilor săi ani la Nürnberg, Dürer creează mai ales opere teoretice printre care *Tratatul proporțiilor corpului uman*, publicat în 1528, la șase luni după moartea sa.

Dürer, pictor, gravor, desenator și teoretician, atât în domeniul matematicii, cât și al fortificațiilor și plasticii, artist umanist, este cel mai ilustru pictor german. Arta pe care o creează îi influențează pe contemporanii săi germani Hans Baldung, Lucas Cranach, A. Altdorfer în special, pe manieriștii europeni ai secolului al XVI-lea și pe romanticii din veacul al XIX-lea.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Dürer pictează mai ales scene biblice și portrete la cererea comanditarilor aparținând Bisericii și a celor privați, în ulei pe lemn, dar și peisaje și animale în acuarelă și guașă, gravuri și desene. Tablourile și polipticurile sale, lucrările de devoțiune și retablurile sunt de dimensiuni mici și medii.

La Nürnberg, Dürer se inițiază în cultura renană și în arta lui van Eyck prin intermediul lui M. Wolgemut. În Țările de Jos, el studiază mai ales operele lui J. *van Eyck și *van der Weyden, apoi ale lui Lucas de Leyda, Patinir, Q. Metsys și ale olandezilor, în special van der Goes. La Colmar este sensibilizat de Martin Schongauer. La Basel se află în preajma umaniștilor. La Veneția, admiră arta lui Mantegna și G. *Bellini. Cunoaște creația lui *Leonardo.

• La începutul carierei, Dürer realizează gravuri și asimilează pictura europeană; de la Wolgemut preia aspectul decorativ, stilul monumental și auster, încă grafic; opera lui van Eyck îl învață simțul detaliului, iar cea a lui van der Weyden un realism nou și sensibil; de la Schongauer, ultimul mistic medieval renan, reține manierismul gotic, liniar și decorativ. Marii maeștri venețieni îi dezvăluie bazele teoriei artei și o lecție de fidelitate față de natură. Pictează peisaje sau animale surprinse pe viu. În primele sale portrete, acuitatea privirii este direct inspirată de van Eyck. Dürer aplică descoperirile sale de limbaj și umaniste în autoportrete introspective, imagini ale unui om liber să gândească. În același timp, un manierism gotic și o multitudine de stiluri marchează această perioadă.

• Atinge maturitatea artistică integrând lecția italiană, tradiția gotică germanică și maniera olandeză. Scenele sale cu Fecioara cu Pruncul (nașteri, Madone, adorațiile magilor) folosesc compoziții piramidale, de inspirație flamandă sau italiană. Dürer aplică perfect legile proporțiilor și ale perspectivei pe care le desăvârșește situând punctul de fugă oblic, în diagonală. Fundalurile arhitecturale sau cu peisaje naturale sau ideale „respiră". Desenul nu este rigid, drapajele figurilor devin ample, chiar dacă își păstrează încă arhaismul. Personajele sunt sesizate în relațiile lor umane și non-sociale. Madonele degajă o dulceață beliniană.

UN MARE MAESTRU

◆ Dürer cunoaște o anume glorie și renume în timpul vieții, mai ales pentru opera sa grafică. Succesul lui este neîntrerupt.

◆ Rupe cu moștenirea germană și gotică pentru a afirma modernismul său atât iconografic, cât și pe planul compoziției și al plasticii. Este primul artist modern de la nord de Alpi. Se situează în continuitatea stilistică a clasicismului italian.

◆ Se ilustrează ca fiind singurul artist german care trece de la statutul de artizan al Evului Mediu la acela de pictor umanist și clasic al Renașterii.

◆ Dürer demonstrează o ușurință surprinzătoare în asimilarea artei europene și o capacitate inimaginabilă de a o reinterpreta. Creează noi compoziții, asociind scheme olandeze și italiene.

◆ Tratează subiecte „germanice", construite într-o compoziție prebarocă *(Martiriul celor zece mii de creștini)*. Este fără îndoială autorul primul autoportret introspectiv și „autonom" din pictura occidentală. Reînnoiește iconografia.

◆ Măiestria sa tehnică și inovațiile se regăsesc îndeosebi în arta gravurii.

◆ Este în căutarea idealului formal clasic al corpului omenesc *(Adam și Eva)*.

◆ Urmărește un realism exact în reprezentările animaliere.

◆ Pictorul descoperă culoarea „absolută", diferită de culoarea-lumină venețiană.

Pictorul încearcă să dea lumii o reprezentare exactă și rațională printr-o concepere obiectivă a picturii, cu ajutorul unui meșteșug rafinat. Portretele de maturitate relevă realism, simț psihologic și un talent de a sesiza esența ființei (*Autoportretul* din 1500).

• Apogeul carierei sale se derulează la Veneția. Abandonează culoarea-lumină pentru o cromatică „blondă" și elaborează o culoare proaspătă, non-tonală. Pe urma trasată de maeștrii italieni ai Renașterii, creează un nud clasic ideal *(Adam și Eva)*. Desenul și modeleul sunt suple, atitudinile dezinvolte, expresia liniștită, iar mișcarea discretă.

• La Nürnberg, înmulțirea personajelor și precizia reprezentării amănunțite a dinamicii corporale amintesc arta europeană a Nordului de la sfârșitul Evului Mediu. Pentru prima dată, mulțimea se organizează în mase în spirală, anunțându-i pe Altdorfer, pe *Bruegel, pe *Tintoretto și barocul. Primele portrete câștigă în obiectivitate și în gravitate.

• La sfârșitul vieții, Dürer produce puține tablouri, mai întâi într-un stil premanierist, apoi inspirat de spiritul auster al Reformei. Își sintetizează evoluția artistică cu cuvintele: „Când eram tânăr, gravam opere variate și noi; acum [...] încep să privesc natura în puritatea ei originală și să înțeleg că expresia supremă a artei este simplitatea."



Autoportret
1493. Ulei pe pânză maruflată,
56,5 x 44,5 cm, Paris, Luvru

Dürer își semnează autoportretul și înscrie o notație care poate fi tradusă prin: „Lucrurile îmi merg cum li s-a ordonat de Sus" sau prin „Destinul meu va progresa după Porunca Supremă". Ține în mâini un spin, simbol al suferinței lui Hristos (I. Grote) sau al fidelității conjugale. Această operă este primul autoportret „autonom" de sevalet din arta germană. La fel ca în autoportretele din 1498 și 1500, artistul dă dovadă de luciditate în ceea ce-l privește, în calitate de om liber pe gândurile sale, printr-o capacitate introspectivă în spiritul umanismului. Este portretul unui artist nordic: expresia este reținută ca în goticul german, stilul pictural este precis, ca la van Eyck: dar voința de a poza în om independent, cu eleganță aristocratică, îl apropie de spiritul italian mai degrabă decât de cel flamand.

BIBLIOGRAFIE

E. Panofsky, La Vie et l'art d'Albrecht Dürer, Hazan, Paris, 1987; A. Della Chiesa, P. Vaisse, *Toute l'œuvre peint de Dürer,* Flammarion, Paris, 1988; P. Strieder, *Dürer,* Albin Michel, Paris, 1990.

OPERE CARACTERISTICE

Dürer a realizat în jur de 190 de picturi, în afara operei gravate, foarte bogată.

Autoportret, 1493, Paris, Luvru
Madona Haller, 1498, Washington, N.G.
Autoportret, 1498, Madrid, Prado
Autoportret „hristic", 1500, München, A.P.
Retablul Paumgartner, 1502–1504, München, A.P.
Adorația magilor, 1504, Florența, Uffizi
Portretul unei tinere venețiene, 1505, Viena, K.M.
Sărbătoarea Rozariului, 1506, Praga, Narodni Galerie
Fecioara cu canar, 1506, Berlin, M.E.K.
Adam și Eva, 1507, Madrid, Prado
Adorarea Sfintei Treimi, 1511, Viena, K.M.
Maximilian I, 1519, Viena, K.M.
Sfânta Ana, Fecioara și Pruncul, 1519, New York, M.M.
Cei patru apostoli, 1526, München, A.P.
Portretul lui Jérôme Holzschuher, 1526, Berlin, M.E.K.



Adorația magilor
1504. Ulei pe lemn, 100 x 114 cm, Florența, Uffizi

Acest tablou al maturității (inițial panoul central al unui retablu) este în întregime autograf. Pictat după prima sa călătorie la Veneția, el relevă puternicele influențe italiene. Compoziția este construită după o perspectivă complexă, îndrăzneață, plecând de la un punct de fugă orientat în diagonală. El inserează în mediul înconjurător, unde sunt puse laolaltă natura și construcțiile făcute de om, figuri monumentale, dar cu o expresie simplă. Grupul principal își impune prezența, cu toate că pare surghiunit în partea stângă a tabloului. Rapeluri flamande se citesc în peisaj, în minuțiozitatea detaliilor și în prețiozitatea materiei. Privirea este atrasă de o parte și de alta: insectele din primul plan, țesătura cu pietre a veșmântului magului (căruia Dürer îi împrumută trăsăturile chipului său), siluetele castelelor din fundal; aceste detalii dau diversitate compoziției fără a slăbi mesajul principal, cel al adorării Pruncului-Dumnezeu. Dacă cromatismul viu este propriu lui Dürer, lumina este foarte venețiană.

Grünewald



Grünewald asociază caracterului sfâșietor al operelor sale, îndrăznelilor picturale foarte moderne, un vocabular formal născut din gândirea și din misticismul goticului târziu. El elaborează o pictură bogată în viziuni halucinante, „fruct unic și incomunicabil al unei coerențe aproape feroce, care invadează nu numai stilul, ci chiar și personalitatea artistului" (P. Bianconi, 1972).

PARCURS BIOGRAFIC

• Identitatea lui Matthias Grünewald, unul și același cu Mathis Gothart Nithart (Würzburg, Bavaria, cca 1475–1480 – Halle, Saxonia Superioară, 1528), numit și Mathis Gothart sau Mathis Nithart ori Neithardtreste, rămâne conjucturală. Opera sa este incertă, cu excepția capodoperei *Retablul din Issenheim*, semnat cu monograma M.G.

• Născut într-o familie modestă, pictorul ar fi fost educat la Würzburg. Se pare că s-a inspirat din arta lui H. Holbein cel Bătrân la Augsburg. La Frankfurt pe Main, către 1500, învață meșteșugul picturii pe lângă H. Fyell. A fost el oare elevul lui *Dürer (J. Von Sandrart, 1675)? Arta italiană ar fi cunoscut-o în Italia sau prin intermediul pictorului Jacopo de'Barbari, prezent la Nürnberg.

• Cea mai timpurie dintre lucrările sale se pare că a fost un panou reprezentând *Cina, Sfânta Doroteea* și *Sfânta Agnes* (cca 1500, Germania). Pictează apoi voleurile unui retablu pentru biserica parohială din Lindenhart, din apropiere de Bayreuth, cu un *Hristos batjocorit* (terminat în 1504, München).

• Arhivele orașului Aschaffenburg menționează prezența lui Grünewald, meșterul Mathis, în 1505, ca pictor. O *Răstignire* regăsită ar fi aparținut unui retablu (cca 1507, Basel). În 1509, *Retablul Heller*, comandat de negustorul Heller, cu interiorul pictat de Dürer, este livrat dominicanilor din Frankfurt pe Main; ne-au parvenit numai două panouri exterioare executate în camaieu de Grünewald pe la 1510: *Sfânta Elisabeta de Turingia* și *Sfânta Lucia* (Karlsruhe), *Sfântul Laurențiu* și *Sfântul Chiriac* (Frankfurt). După 1509, realizează *Mica Răstignire* (Washington). În 1510, apare ca inginer hidraulic, diriginte al lucrărilor de mărire și restaurare a castelului din Aschaffenburg, reședința arhiepiscopului de Meinz, Uriel von Gemmingen. Va deveni în 1511 consilierul artistic și pictorul Curții acestuia.

• Capodopera sa, *Retablul din Issenheim*, este comandată de preceptorul Antoninilor, Guido Guersi, cca 1512–1516, pentru mânăstirea de la Issenheim(Rinul de Sus); printre temele tratate pe cele nouă panouri pictate se numără: *Răstignirea, Învierea, Ispitirea Sfântului Anton* (Colmar). Guersi moare în 1516 și Grünewald se întoarce la Aschaffenburg, în serviciul arhiepiscopului Albrecht de Brandenburg. Din 1514 în 1516, se află la Frankfurt pe Main, dar este citat în testamentul canonicului Reitzmann ca fiind dator să realizeze un triptic pentru biserica colegială din Aschaffenburg. S-au păstrat două panouri: *Fecioara și Pruncul* (1517 și 1519, Stuppach) și *Miracolul zăpezii* (*id.*, Friburg-an-Brisgau). Grünewald va fi din nou pictor de Curte la Meinz, până către 1526.

• Cu începere din 1520, pictează mai multe retabluri, din care nu au rămas decât câteva rare panouri: trei pentru catedrala din Meinz; unul pentru biserica colegială din Halle, în Saxonia, al cărui singur panou păstrat, *Sfântul Erasm și Sfântul Mauriciu* (cca 1520–1525, München), îl înfățișează pe Sfântul Erasm sub trăsăturile comanditarului, arhiepiscopul de Meinz; *Retablul din Tauberbischofsheim* (cca 1525, Karlsruhe), al cărui panou reprezintă *Ducerea Crucii* și, pe revers, *Răstignirea*; un retablu pierdut, de la garda din Brandeburg, a cărui predelă, *Plângerea lui Hristos*, este încă în biserica din Aschaffenburg.

• Grünewald se va stabili după 1526 la Meinz, apoi la Frankfurt și la Halle, unde revine la activitățile sale de inginer de hidraulică și se ocupă de fabricarea săpunului. Moare în acest oraș în 1528.

Arta lui Grünewald, pictor și desenator, se stinge o dată cu el. Nu a avut nici atelier, nici elevi, poate în afară de Aschaffenburg. Nu i se cunoaște nici un discipol, nici un succesor, nici chiar un imitator, dar arta sa va influența considerabil expresionismul și arta modernă.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Spre deosebire de Dürer, care abordează teme profane, Grünewald nu pictează decât subiecte sacre, dovezi ale înflăcărării pătimașe a credinței sale; efectuează numeroase împrumuturi din *Revelațiile* Sfintei Brigitte (mistică vizionară canonizată în 1391), editate în 1492, iar tema sa cea mai frecventă este aceea a suferinței mântuitoare a lui Hristos. Se cunosc mai ales triptice, dar și câteva pânze, probabil toate comenzi.
Grünewald călătorește în Germania, mai ales în Bavaria și Saxonia, și îi cunoaște bine pe contemporanii săi germani: Dürer, Holbein cel Bătrân, Cranach cel Bătrân și Baldung. Cultura sa vizuală îi înglobează pe artiștii din Flandra: *van Eyck, Maestrul din Flemalle, *Bosch, Memling și pe cei din Italia: Mantegna, *Leonardo da Vinci, *Pontormo, Rosso Fiorentino.

• Puținele opere care ne-au parvenit nu ne permit să analizăm evoluția celor douăzeci și cinci de ani de activitate a lui Grünewald. Dar din 1504, artistul manifestă expresia unui misticism violent, purtând amprenta unei tensiuni dramatice care îi va marca până la sfârșit opera. Trei panouri pe tema Răstignirii, realizate succesiv către 1507, 1512–1516, apoi 1523–1525, permit o comparație: dramatismul agoniei lui Hristos și suferința mamei Lui merg în crescendo. Fecioara din primul panou, rugându-se lângă Sfântul Ioan Evanghelistul, semn al resemnării, devine o imagine a durerii, gata aproape să-și piardă cunoștința, în vreme ce ulterior, în ultimele două opere, Maria este incapabilă să suporte vederea fiului său. Agonia lui Hristos atinge paroxismul, cu degetele convulsive către cer, cu corpul torturat. În cele trei opere, fondul negru și lumina lividă participă la această tragedie. Suntem departe de reprezentările contemporane în care frumusețea ideală a lui Iisus este garanția divinității Sale; Răstignirile lui Grünewald nu relatează evenimentul istoric, ci „sunt mai mai degrabă niște tragice contemplări dincolo de istorie" (P. Bianconi).
• Dacă Grünewald se angajează întotdeauna pe un drum personal, câteva elemente, compoziția, coloritul, mențiuni formale și chiar inspirația, îl apropie însă de alți pictori. Astfel, viziunea sa fantasmagorică din *Ispitirea Sfântului Anton*, populată de figuri diabolice, gesticulante și asemănătoare celor ale lui *Bosch; coloritul său transparent, estompat și schimbător, formele lungi și turmentate îl plasează în filiația lui Holbein cel Bătrân. Formele puternice ale sculptorului burgund Claus Sluter își găsesc ecoul în mișcarea drapajelor personajelor lui Grünewald. Știindu-se că *Retablul din Issenheim* i-a fost uneori atribuit lui Dürer și că la realizarea *Retablului Heller* au participat și unul și celălalt, se pare că Dürer și Grünewald s-au influențat reciproc după 1508.
• Detașate de căutările umaniste ale Renașterii italiene, degajarea și amploarea Răstignirilor lui Grünewald se situează în fieful său. Rigoarea compoziției, „piramidală", o amintește pe aceea a lui Leonardo, dar perspectiva sa realistă și mai lejer construită decât cea a lui van Eyck rămâne mai puțin riguroasă decât a italienilor. Figurile, uneori foarte plastice, nu ajung la volumul și la densitatea celor ale lui Mantegna; par să plutească mai degrabă în spațiu, aidoma celor ale lui *Pontormo.

UN MARE MAESTRU

◆ Numele lui Grünewald este citat pentru prima oară în 1675 de Sandrart *(Teutsche Akademie)*. Numeroase zone de umbră asupra vieții și operei sale continuă să existe.
◆ Deși de esență germană și gotică, opera sa se înscrie în marja întregii tradiții picturale.
◆ Temele religioase ale lui Grünewald sunt tratate într-o manieră personală atât în compoziție, cât și în plastică. El reprezintă atrocitatea, la fel ca și calma blândețe, trece de la utilizarea supraabundentă a simbolurilor la sobrietate, de la un fundal peisagist incandescent la unul negru, de la o scriitură nervoasă la căldura unui modeleu.
◆ Răstignirile sale dovedesc în felul lor violențele vremii. „Nici un alt pictor nu a mers atât de departe în oroare, nici unul n-a adus o asemenea pasiune, o asemenea vehemență în descrierea cadavrului în descompunere a unui om răpus" (P. Vaisse).
◆ Tehnica sa, când densă, când translucidă, îi permite să atingă realismul care îi atrage pe spectator.

• Peisajele, ca și personajele, relevă un plus de fantastic și de misticism în comparație cu observarea naturii; totuși, un realism empiric le străbate. „Fiecare element este individualizat în manifestarea foarte accentuată a uneia dintre calitățile sale vizibile, fie că este vorba de natura luminoasă (precum degradarea fosforescentă a culorilor din *Învierea*) sau de natura mecanică (de exemplu, ondularea frenetică a pliseelor foarte nervoase ale Mariei Magdalena din *Răstignirea de la Issenheim*)" (P. Bianconi). Invers, și prin contrast, fondurile sunt sumbre și inerte. Lumina ireală, lividă sau incandescentă, încremenește culoarea; în scenele încărcate de angoasă, ea mărește violența emoției, la fel cum materializează tandrețea și dulceața Fecioarelor cărora le alină, prin atingere, obrazul.

OPERE CARACTERISTICE

Grünewald nu a lăsat decât un retablu (18 panouri), 7 tablouri și aproximativ 40 de desene.

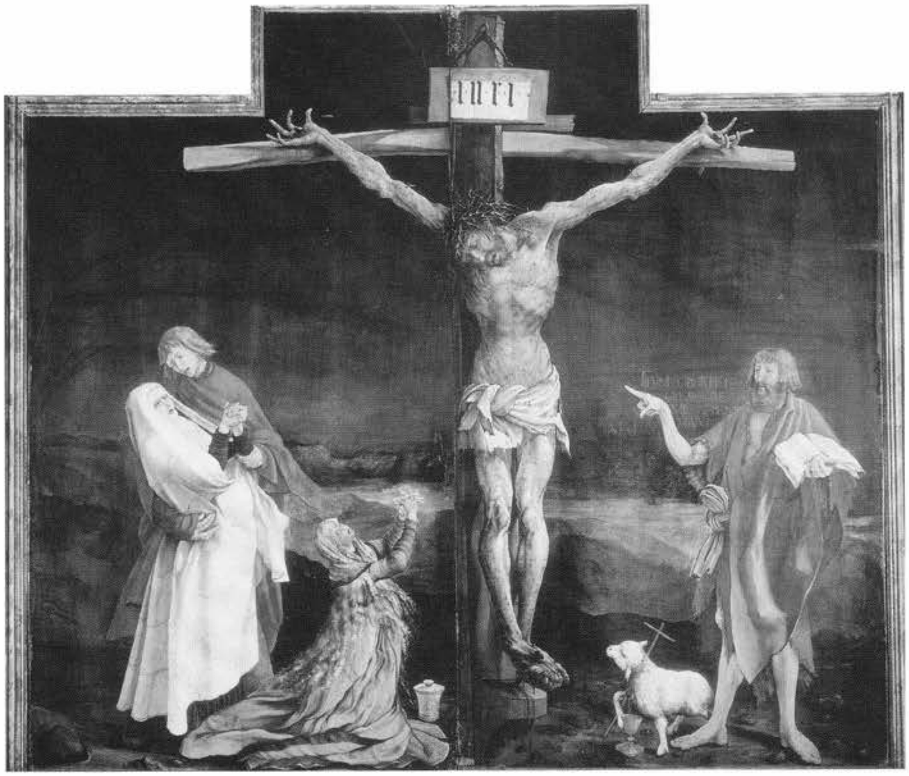
Cina, Sfânta Doroteea și Sfânta Agnes, cca 1500, Germania, colecție particulară
Hristos batjocorit (Batjocorirea lui Hristos), 1504, München A.P.
Răstignirea, cca 1507, Basel, K.M.
Retablul Heller, 1509 și 1510, Karlsruhe, S.K. și Frankfurt, S.K.
Mica Răstignire, aproximativ 1509, Washington, N.G.
Retablul din Issenheim, cca 1512–1516, Colmar, M. Unterlinden
Tripticul din Aschaffenburg, 1517–1519, Stuppach, biserica parohială și muzeul din Friburg-an-Brisgau
Sfântul Erasm și Sfântul Mauriciu, cca 1520–1525, München, A.P.
Retablul din Tauberbichofsheim, cca 1525, Karlsruhe, S.K.
Plângerea lui Hristos, cca 1525, biserica din Aschaffenburg

Retablul din Issenheim
Răstignirea, Concertul îngerilor și Fecioara cu Pruncul
cca 1512–1516. Tempera și ulei pe panou din lemn de tei, polipticul deschis: aproximativ 7,70 x 5,90 m, Colmar, Muzeul Unterlinden.

Acest retablu este o comandă a „preceptorului" Mânăstirii Antoninilor din Issenheim, sicilianul G. Guersi. Opera se compune din nouă panouri pictate, două sculptate care se ivesc sau se ascund, urmărind trei niveluri de prezentare: retablul închis, intermediar sau deschis. În retablul deschis, panoul central este sculptat de Nicolas din Haguenau, iar panourile laterale prezintă Vizita Sfântului Anton la Sfântul Pavel *și* Ispitirea Sfântului Anton. *În poziție intermediară, retablul arată* Concertul îngerilor, Fecioara și Pruncul, *iar lateral,* Bunavestire *și* Învierea, *predela înfățișând pictura* Punerea în mormânt; *când panourile sunt deschise, sculpturi cu Hristos și apostoli formează soclul panoului central sculptat.*
Acest retablu ilustrează tendințele artistice ale lui Grünewald: expresionismul și realismul cărnii mortificate, angoasa Fecioarei din Răstignirea, *care descoperă corpul lui Hristos pe cruce, ușor descentrat, acoperit de plăgi purulente – împreună cu Maria Magdalena, ea îi cere un semn lui Hristos în timp ce Sfântul Ioan Botezătorul arată cu degetul corpul livid și lipsit de viață; blândețea* Fecioarei cu Pruncul, *radierea incandescentă și blândă a* Buneivestiri, *viziunea apocaliptică și demoniacă din scena ispitirii aduc aminte de arta lui *Bosch. Artistul asociază în același poliptic sobrietatea compoziției și a fondului negru cu complexitatea și cu încărcătura punerii în pagină, înecată într-un peisaj colorat, o lumină când solară, când alburie, o culoare densă sau translucidă.*

BIBLIOGRAFIE

P. Vaisse, P. Bianconni, *Tout l'œuvre peint de Grünewald*, Flammarion, Paris, 1972, rééd. 1985; J.-K. Huysmans, *les Grünewald du musée de Colmar [...]*, Hermann, Paris, 1988; S. Lecoq-Ramond, dir., *Regards contemporains sur Grünewald*, Adam Biro, Paris, 1995.





Michelangelo



Michelangelo reprezintă împreună cu Leonardo da Vinci geniul prin excelență al Renașterii. Se detașează de timpul său prin spiritul rebel și înverșunarea artistică. El exprimă o forță plastică extraordinară și desfășoară o energie tumultuoasă din care se reclamă barocul. Ca pictor, marea sa bogăție de inventivitate, formală și cromatică, se revarsă într-o nouă concepție asupra spațiului.

PARCURS BIOGRAFIC

• Michelangelo Buonarroti, numit Michelangelo (Caprese, lângă Arezzo, 1475–Roma, 1564), artist italian, născut într-o familie de intelectuali, s-a închinat de-a lungul unei lungi cariere (șaptezeci și cinci de ani) sculpturii, picturii, arhitecturii și desenului. La Florența, trece în 1488 prin atelierul lui Domenico Ghirlandaio, cunoaște arta lui Filippo Lippi și pe aceea a lui *Botticelli. Foarte devreme, se diferențiază de arta din Quattrocento (secolul al XV-lea). Studiază statuile antice din colecția lui Lorenzo de Medici, al cărui oaspete este din 1489 în 1492; preferă sculptura și studiile de anatomie picturii, se interesează de gândirea lui Politiano, poet și umanist italian care reclamă o artă novatoare, curajoasă și impetuoasă. În același timp, îi copiază pe vechii maeștri, pe *Masaccio, dar și pe *Giotto și, bineînțeles, pe *Leonardo da Vinci.

• La moartea lui Lorenzo de Medici, în 1492, și ca urmare a tulburărilor din orașul toscan, pleacă la Bologna trecând prin Veneția, apoi revine în republica florentină, căzută sub stăpânirea teocratică a predicatorului dominican Savonarola, care se duelează cu arta și cu cultura. Se îndreaptă ulterior spre Roma, în 1496, pentru o primă ședere de cinci ani, și pictează *Sfântul Francisc primind stigmatele* (dispărut).

• În 1501, revine la Florența, unde Leonardo da Vinci se afirmă ca primul pictor al orașului. În 1504, primește comanda unui proiect pentru Palazzo Vecchio cu tema *Bătălia de la Cascina* (carton distrus), lucrare cunoscută prin desenele neterminate, care relatează un episod al războiului împotriva Pisei (1364). Mesajul patriotic, conceput de Machiavelli, atunci secretar al republicii, trebuia să îi incite pe cetățenii Florenței să-și asigure securitatea internă prin participarea directă în loc să apeleze la un *condottiere,* șeful unei trupe de mercenari. Această realizare complexă, văzută în epocă asemenea unui model, are și ambiția de a rivaliza cu *Bătălia de la Anghiari* (1503–1505) a lui Leonardo. *Sfânta Familie*, numit și *Tondo Doni* (1504–1505, Florența), este singurul panou de lemn pictat de artist.

• La începutul lui 1505, papa Iuliu al II-lea (Medici) îl cheamă pe Michelangelo la Roma pentru a-i executa mormântul. După mai multe proiecte și din cauza dezacordurilor cu papa și familia lui, artistul fuge la Florența fără a-și onora contractul: trebuie să accepte o comandă de substituție din partea papei. La chemarea lui Sixt al IV-lea, începe la Roma, în 1508, uriașa muncă de decorare a bolții Capelei Sixtine, pictând în frescă scenele Genezei, pe care le termină în 1512. În 1513 încheie un nou contract cu Sixt al IV-lea pentru mormântul acestuia.

• Dar noul papă, Leon al X-lea, un Medici, îl cheamă la Florența pentru proiecte arhitecturale, sculpturale și de fortificații: mențiunile privind desenele și picturile lui Michelangelo din această perioadă sunt rare. La Roma, după tensiuni cu Clement al VII-lea, un alt Medici, noul papă, Paul al III-lea (Farnese), îl solicită să picteze peretele de deasupra altarului Capelei Sixtine cu tema Judecății de Apoi. Opera (1537–1541), prin elanul

premanierist, spulberă tipul de compoziție echilibrată proprie Renașterii. Aflat încă la Vatican, decorează Capela Paulină (a lui Paul al III-lea) pictând *Convertirea Sfântului Pavel* și *Martiriul Sfântului Petru*.

• După 1546, Michelangelo se consacră în principal arhitecturii (cupola Bazilicii San Pietro din Roma) și desenului.

Opera sa solitară și îndârjită suscită admirația pictorilor, cunoscătorilor și Academiei florentine. Stabilește relații strânse cu unii dintre contemporanii săi, Sebastiano del Piombo și Daniele da Volterra.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Michelangelo realizează la Florența câteva picturi religioase, comandate de negustori bogați (Agnolo Doni și Taddeo Taddei) și la Roma trei decorații religioase monumentale, pictate în frescă, la cererea papilor. Artistul admiră arta lui Masaccio de la Roma, cea a lui Giotto de la Assisi și Padova și o studiază pe cea a lui Leonardo de la Florența.

• De la predecesori, Michelangelo preia interesul pentru volum, pentru forma sculpturală și masivă a corpurilor și a veșmintelor (Giotto), stăpânirea spațiului și stilul puternic și sobru (Masaccio). În ciuda gustului său pentru sculptural, se inspiră din figurile ca niște vrejuri ale lui Leonardo. Exprimă frumusețea corpului masculin prin „nuduri" în mișcare, în „poziții care ies din comun" și „racursiuri dificile" (Vasari, 1550). Construiește legături complexe între personaje prin jocurile corpurilor și ale privirilor (*Sfânta Familie*). Respinge contrastele prea apăsate dintre umbră și lumină, dar nu clarobscurul *stricto sensu*, care permite îndeosebi obținerea modeleului; pune în compoziție culorile vii, curate, acide, clare și metalice, anunțând soluțiile manieriste.

• La Roma, invențiile sale stilistice și plastice sufocă arta Renașterii și pregătesc apariția manierismului și a barocului. La Capela Sixtină, revoluționează compoziția, foarte articulată, cu o împărțire complexă în compartimente. Pe tema novatoare a Genezei, dă iluzia a două spații simbolice distincte și totuși unite, spațiul terestru și cel celest. Pentru a rezolva dificultățile de punere în perspectivă a figurilor, provocate de suprafața curbă a plafonului, el juxtapune scări diferite de tratare a personajelor. Nudurile colosale și atletice, de o mare forță plastică, concepute ca niște sculpturi pictate și construite prin mase, acoperă bolta. Michelangelo reușește extraordinara integrare a unui decor pictural într-o arhitectură reală, completată cu arhitecturi false. Corpurile frapează prin frumusețea lor, prin virtuozitatea posturilor, prin *figura serpentinata* (născută din contrapposto, echivalent al unui dezechilibru la care se adaugă o mișcare de torsiune în spirală), prin justețea modeleului; respectarea canoanelor

UN MARE MAESTRU

◆ Michelangelo este un pictor recunoscut în vremea sa de elite și mecena.

◆ Realizările sale monumentale s-au impus imediat și s-au menținut de-a lungul secolelor.

◆ Umanist, Michelangelo pune bazele revoluționare ale manierismului și apoi ale barocului.

◆ Pictorul reînnoiește iconografia creștină tradițională *(Sfânta Familie, Judecata de Apoi)*.

◆ Creează o nouă gamă cromatică și efectuează apropieri îndrăznețe de tonuri, numeroase *cangianti* („treceri" de la o culoare la alta, cu tranziții și bălțături). Imaginează *quadratura* (arhitectură falsă, în perspectivă iluzionistă), juxtapune figurile de scări diferite și inventează *figura serpentinata* („figura care șerpuiește").

◆ Prin virtuozitatea și știința stăpânirii spațiului, organizează compoziții în vârtej, sau alternează spații vide cu altele pline de figuri.

frumuseţii, corpuri alungite, musculaturi fine sau puternice, atitudini în mişcare se conjugă cu culori stridente şi clare, mergând de la roz la violet, de la galben la portocaliu.

• Furtunoasa *Judecată de Apoi*, pictată treizeci de ani după plafon, rupe cu tradiţia iconografică şi cu tipul clasic de organizare a spaţiului. Într-un sens mult mai larg, se demarcă de toată pictura de până atunci sau care îi va urma. Michelangelo opune Dumnezeului tronând în cerul celor drepţi un Dumnezeu judecător şi răzbunător. Figurile nu se ordonează de jos în sus, de la damnaţi la aleşi, după structura spaţială limpede din Quattrocento; ele evoluează într-o mişcare giratorie şi într-un vârtej de o extremă violenţă. Grupuri de nuduri zdravene şi masive alternează cu spaţiile vide ale compoziţiei; forma, atitudinile şi expresiile sunt dramatice. Culorile pereţilor, mai cuminţi decât cele ale bolţii, realizează unitatea ansamblului.

• În ultimele fresce, stilul lui Michelangelo, şi mai îndrăzneţ şi liber, se esenţializează: nudurile îşi impun expresia lor dramatică, în volume simplificate, culorile se luminează şi se îmblânzesc.

Scenele Genezei ▸
1508–1512
Detaliu: *Profetul Daniel*, 1511.
Frescă, 3,95 x 3,80 m, Roma, Vatican, bolta Capelei Sixtine

Pe această boltă colosală şi unică, Michelangelo pune în evidenţă ideea sa de bază asupra umanismului: pentru el, organizarea spaţiului material dă un sens lumii şi înalţă oamenii până la Dumnezeu.
În timp ce pereţii Capelei Sixtine relatează episoade din Vechiul şi Noul Testament, plafonul le domină fizic şi simbolic, atrăgând atenţia asupra creării lumii. Această frescă monumentală este arhitecturată în compartimente, chesoane, lunete, triunghiuri şi bandouri care separă scenele Creaţiei de figurile de sibile şi profeţi. Aceştia din urmă anunţă cuvântul divin, rezultat complex al unei ascensiuni spaţiale şi morale, mergând de la cotidian la dumnezeiesc. Simbolistica este accentuată de arhitecturile false în care se înscriu.
Figura lui Daniel sintetizează stilul şi invenţiile lui Michelangelo: o interpretare personală a subiectului, o pictură sculpturală dând la iveală cunoştinţele anatomice ale artistului, un nud atletic şi tânăr care susţine cartea într-o atitudine şi un racursiu îndrăzneţ, o armonie între arhitectura falsă şi cea reală, între pictura şi sculptura în trompe l'œil. *Noua concepţie despre spaţiu pune în balanţă masele de plinuri şi de goluri, tentele clare şi metalice, bogate în* cangianti *(treceri de la galben la verde, de la violet la mov...) care prefigurează manierismul.*



BIBLIOGRAFIE

C. de Tolnay, *Michel-Ange peintre*, Cercle d'art, Paris, 1984; E.Camesasca, *Tout l'œuvre peint de Michel-Ange*, Flammarion, Paris, 1986; A. Conti, *Michel-Ange et la peinture à fresque*, La Maison Usher, Paris, 1987; M. Le Bot, *Michel-Ange*, Flammarion, Paris, 1991; *la Chapelle Sixtine: les couleurs retrouvées du chef-d'œuvre de Michel-Ange*, R. Laffont, Paris, 1993; *Michel-Ange*, catal. exp., Florenţa, 1995.

OPERE CARACTERISTICE

Michelangelo nu a pictat decât câteva opere, de o ambiție și de o ținută excepționale.

Bătălia de la Cascina, 1504, carton distrus
Sfânta Familie, numit *Tondo Doni*, 1504–1505, Florența, Uffizi
Geneza, 1508–1512, Roma, Vatican, Capela Sixtină
Judecata de Apoi, 1537–1541, Roma, Vatican, Capela Sixtină
Convertirea Sfântului Pavel și *Martiriul Sfântului Petru*, 1542–1550, Roma, Vatican, Capela Paulină



Rafael



Capacitatea lui Rafael de a asimila arta predecesorilor și mai cu seamă pe aceea a contemporanilor săi din Renaștere, propriile invenții picturale fac din el maestrul clasicismului renăscut. Simțul măsurii, echilibrul armonios al compoziției, grația senzuală a atitudinilor dau operelor sale o discreție elegantă care nu-i aparține decât lui.

PARCURS BIOGRAFIC

• Rafael, născut Raffaello Santi sau Sanzio (Urbino, 1483–Roma, 1520), umanist italian al Renașterii, s-a format fără îndoială sub îndrumarea tatălui său, Giovanni Santi, în atelierul lui Perugino (cca 1499–1500), cu care a colaborat. A pictat mai întâi retabluri pentru bisericile din Città di Castello (1500–1504), *Încoronarea Fecioarei* (1502–1503, Roma) și *Retablul Ansidei* (cca 1505, Londra, N.G.), inspirat de profesorul său.

• Între 1504 și 1508, Rafael trăiește la Florența, unde devine celebru prin *Căsătoria Fecioarei* (1504, Milano) și afirmă un clasicism deja ajuns la perfecțiune. Reînnoiește reprezentarea Fecioarei; în raport cu contemporanii săi, capacitatea lui Rafael de a reda frumusețea feminină o egalează pe aceea a lui *Leonardo da Vinci: *Madona marelui duce* (1504, Florența); *Madona Connestabile* (1504, Sankt Petersburg, Ermitaj); *Madona Canigiani* (1507, München, A.P.); *Fecioara cu sticlete* (către 1506, Florența, Uffizi); *Frumoasa grădinăreasă* (1507, Paris). Realizează la Perugia fresca *Triumful Treimii* (1505–1508, Biserica S. Severo) și retabluri dintre care *Punerea în mormânt* (1507, Roma), inspirat de *Michelangelo. Portretele sale amintesc pe cele ale lui Leonardo: *Agnolo* și *Maddalena Doni* (cca 1505, Florența), *Doamna cu licornul* (1505–1506, Roma, Borghese), *Muta* (1507, Urbino, G.N.).

• Între 1508 la 1520, Rafael lucrează la Vatican pentru papa Iuliu al II-lea, apoi pentru Leon al X-lea. În prima fază decorează camerele *(Stanze)*. Frescele, pictate cu ajutorul lui Giulio Romano și Giovanni Francesco Penni, lasă să se vadă evoluția stilului său, de la echilibru către o oarecare tensiune, începând cu ciclul din Stanza della Segnatura cu *Disputa Sfintei Taine, Școala din Atena* și *Parnasul* (1508–1511), urmat de ciclul din Stanza d'Eliodoro cu *Eliodor alungat din Templu* (1511–1514), până la cel din Stanza dell'Incendio cu *Incendiul orașului* (1514–1517). Paralel, la Roma, Rafael execută alte fresce: *Triumful Galateei* (1511, Villa della Farnesina); concepe plafonul loggiei Psyché (1517, *id.*) și pe cel al capelei funerare din S. Maria del Popolo. Artistul realizează și retablurile unei compoziții perfect circulare, precum *Madona di Foligno* (1511–1512, Roma), *Madona Sfântului Sixt* (1513–1514, Dresda, Gg.), *Fecioara cu peștele* (cca 1514, Madrid, Prado).

• Creează cartoane de tapiserii pentru Capela Sixtină, cum sunt *Faptele apostolilor* (1515, Londra, V.A.M.); pictează opere de devoțiune, cu compoziții complexe: *Fecioara cu diadema albastră* (1510–1511, Paris, Luvru); celebrul *tondo* al *Fecioarei pe scaun* (1514, Florența), *Sfânta Cecilia* (1514, Bologna, Pinac.); excelează în arta portretului simplu sau dublu: *Un cardinal* (cca 1510, Madrid, Prado); *Balthazar Castiglione* (cca 1515, Paris); *Rafael și profesorul de arme* (cca 1518, *id.*), și *Donna velata* (cca 1516, Florența, Pitti).

• Din 1515, datorită succesului său fulgerător, Rafael încredințează execuția a numeroase lucrări elevilor și colaboratorilor. Decorația Logiilor

Vaticanului (1517–1519) va fi în întregime lăsată în seama atelierului său. Rafael este numit arhitect și succesor al lui Bramante pentru lucrările de la San Pietro din Roma.

• Ultimele opere, precum *Ducerea Crucii* (1517, Madrid, Prado), *Sfânta Familie* (1518, Paris), și portrete de felul celui al *Papei Leon al X-lea și doi cardinali* (1518–1519, Florența) sunt mai complexe. La treizeci și șapte de ani, Rafael semnează ultima sa lucrare, celebra *Schimbare la Față* (1519–1520, Roma).

Pictor și desenator, arhitect, sculptor și arheolog, Rafael moare în plină tinerețe și glorie. În atelierul său au lucrat Giovanni da Udine, Giulio Romano, Penni, Perino del Vaga și M. Raimondi, care i-au succedat. Marii pictori florentini (Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto) i-au dus mai departe stilul. Desenul său se impune ca model și inspiră idealul francez al lui *Poussin, apoi pe cel al lui *David, *Ingres și al academiștilor. Prerafaeliții englezi, nabiștii și chiar *Picasso au fost influențați de Rafael.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Celebrul pictor al Madonelor a realizat retabluri, fresce (profane și religioase), tablouri de devoțiune și portrete, de format variat, pe lemn sau pe pânză, pentru comanditari privați (Agnolo Doni, Agostino Chigi) și religioși (papa).

La Urbino, descoperă arta lui *Piero della Francesca. La Florența este impresionat de stilul contemporanilor Perugino (profesorul său timp de un an), *Leonardo, *Michelangelo, Fra Bartolomeo; se pare că ar fi cunoscut și operele venețienilor.

• Rafael este sensibil la amploarea și lejeritatea compozițiilor lui Piero della Francesca. Reține de la Perugino desenul foarte pur, lumina clară, suavitatea chipurilor, o grație și o dulceață cu totul speciale, stilizarea arborilor înmuguriți, care ajung să capete un frunziș bogat. Divizează adesea retablurile religioase în două părți, una celestă, cealaltă terestră.

• La Florența, studiul lui Michelangelo îi inspiră o compoziție complexă; adoptă maniera acestuia de a da forță și viață figurilor cu chipuri tensionate; de la Leonardo asimilează albăstrirea peisajului vaporos conferită de un *sfumato* discret, misterul expresiei personajelor, dar și compoziția piramidală, care accentuează omogenitatea grupurilor de figuri, de mare noblețe *(Madona marelui duce)*. De la Fra Bartolomeo învață îndeosebi organizarea simetrică în semicerc a figurilor celeste și marile personaje laterale, solemnitatea subiectelor religioase.

• Operele romane dovedesc evoluția către cel mai pur echilibru clasic: acesta se manifestă în geometria riguroasă și perfectă a compoziției, în arhitectura de tip clasic, în grația bucolică, stilul michelangelesc, tensionat și animat, marcat de căutările formale care introduc mișcarea, de înmulțirea nudurilor academice și sculpturale, surprinse în atitudini

UN MARE MAESTRU

◆ Geniu al Renașterii, Rafael cunoaște gloria universală, în special pe lângă pictorii îndrăgostiți de desen, dar uneori și pe lângă coloriști.

◆ Rafael asimilează, continuă și reînnoiește arta clasică a contemporanilor săi.

◆ Cu o bogată imaginație, inovează în tot ceea ce creează, în special în picturile cu subiectul predilect, Madona și dublul portret, pe care le duce către desăvârșire.

◆ Atinge perfecțiunea în echilibrul compoziției, armonioasă și proporțională.

◆ Rafael creează, asemeni lui Leonardo da Vinci, un tip de frumusețe a figurilor feminine.

◆ Unii critici din secolul XX subliniază numeroasele împrumuturi de la contemporanii săi, pentru care arta sa este eminamente datoare.

complicate, susținute de un cromatism special, tot acest ansamblu generând dramatismul scenelor.

• Coloritul se apropie de cel al venețienilor Sebastiano del Piombo și *Lotto. Ulterior, Rafael substituie tentele luminoase unei atmosfere calde și vibrante, virtuozitatea iluzionistă și *trompe l'œil*-ul prebaroc preceptelor clasice. Madonele mereu grațioase câștigă în noblețe și curbele în amplitudine. Portretele ating o forță nouă. În ultimele sale opere religioase, mai complexe, creează compoziții mai dinamice și mai animate.



Fecioara cu Pruncul și cu Sfântul Ioan Botezătorul copil, numită și ***Frumoasa grădinăreasă***
1507. Ulei pe lemn, 122 x 80 cm,
Paris, Luvru

Această Madonă sintetizează sursele majore de inspirație ale lui Rafael: compoziția piramidală, mângâietorul sfumato *și peisajul leonardesc, poziția în* contrapposto *michelangelescă a copilului Iisus, copacul fragil al lui Perugino... Pictorul obține o expresie perfectă a frumuseții feminine (prin ovalul obrazului, rafinamentul și simplitatea pieptănăturii), a emoției liniștite a privirilor și a integrării ideale a figurilor în peisaj. Geniul său asociază intensitatea cu grația: a meritat admirația umaniștilor timpului său (printre care Ariosto) și o poziție unică, prin durata succesului, în istoria artei: „Pictorul cel mai iubit de profesori pentru compoziția sa savantă (simțul desenului și al liniei) și pentru frumoasa sa armonie, dar și cel mai popular pentru că sufletele simple regăsesc în Madone expresia înfrumusețată a propriilor lor sentimente" (A.M. Brizio, 1966).*

OPERE CARACTERISTICE

Rafael a realizat în jur de 185 de picturi, pânze și fresce.

Încoronarea Fecioarei, 1502–1503, Roma, Vatican
Căsătoria Fecioarei, 1504, Milano, Brera
Madona marelui duce, 1504, Florența, Pitti
Agnolo Doni, cca 1505, Florența, Pitti
Frumoasa grădinăreasă, 1507, Paris, Luvru
Punerea în mormânt, 1507, Roma, Borghese
Ciclul din stanza della Segnatura, 1508–1511, Roma, Vatican
Madona da Foligno, 1511–1512, Roma, Vatican
Ciclul din Stanza dell'Incendio, 1514–1517, Roma, Vatican
Fecioara pe scaun, 1514, Florența, Pitti
Balthazar Castiglione, cca 1515, Paris, Luvru
Sfânta Familie, numită *Marea Sfântă Familie a lui Francisc I,* 1518, Paris, Luvru
Papa Leon al X-lea și doi cardinali, 1518–1519, Florența, Uffizi
Schimbarea la Față, 1519–1520, Roma, Vatican



Școala din Atena
1509–1510. Frescă, baza 7,70 m, Roma, Palatul Vaticanului, Stanza della Segnatura

Scena se petrece la Atena, loc elevat al filozofiei și referință a culturii umaniste, într-un decor de interior în care arhitectura clasică, maiestuoasă, amintește proiectul Bazilicii San Pietro al lui Bramante: arcade perfecte sub o boltă cu chesoane, pereți străpunși de nișe destinate să primească statui antice, cupolă centrală străpunsă de ferestre. Figurile alegorice ale Filozofiei și a Artelor Liberale (Gramatica, Retorica, Dialectica, Muzica, Aritmetica, Geometria și Astronomia), regrupate în această Academie platoniciană unde se dezbate într-o manieră animată, dar amicală, sunt personificate de contemporanii lui Rafael. Pictorul le-a dat viață și asemănare. În centru, în picioare, de la stânga la dreapta, Platon și Aristotel care țin în mâini propriile tratate Timeo *și, respectiv,* Etica *se află în fața noastră: gesturile le caracterizează filozofia. Ptolemeu și Zoroastru sunt și ei prezenți. Un filozof care pare să fi împrumutat trăsăturile lui Leonardo este așezat pe trepte. În primul plan, la stânga, Heraclit apare sub chipul impozant al lui Michelangelo trasând cu compasul pe o tăbliță o figură geometrică. Cât despre Perugino și Rafael, ei poartă pălării rotunde, albă pentru Perugino, albastră pentru Rafael. Această adunare de filozofi-artiști simbolizează emulația umanistă și spiritul vremii.*
În plan plastic, Rafael atinge aici ultimul grad al siguranței tehnicii și libertății artistice. Perfecțiunea compoziției scenice, repartiția grupurilor în spațiu, echilibrul tabloului, alternanța dintre personajele imobile și cele în mișcare creează o atmosferă de armonie calmă, de prietenie, de plenitudine. Ea corespunde celei mai clasice faze a evoluției lui Rafael, care se apropie aici de arta lui Leonardo da Vinci.

BIBLIOGRAFIE
P. de Vecchi, *Tout l'œuvre peint de Raphaël,* Flammarion, Paris, 1982; J.-P. Cuzin, *Raphaël, vie et œuvre,* Bibliothèque des arts, Paris, 1983; *Raphaël et l'art français,* catal. exp., RMN, Paris, 1983–1984; H. Focillon, *Raphaël,* Pocket, Paris, 1990; N. Ponente, *Raphaël,* Skira, Geneva, 1990.

Tizian



Tizian, artist cu temperament impetuos și producție abundentă, domină pictura venețiană a secolului al XVI-lea. Viziunea lui pleacă de la figurația „naturalistă" la o exaltare interioară, trecând prin clasicism și apoi prin manierism. Este pictorul frumuseții, al bucuriei și dramei și elaborează o artă a culorii strălucitoare, ajutându-se de o tehnică sigură și degajată.

PARCURS BIOGRAFIC

• Tiziano Veccellio, ortografiat în română Tizian sau Tițian (Pieve di Cadore, cca 1488–Veneția, 1576), pictor italian de o rară vitalitate, fiul unui notar, își începe cariera artistică în atelierul lui Sebastiano Zuccato, apoi în cel al lui Gentile Bellini, înainte de a deveni elevul lui Giovanni *Bellini.

• În 1508, pictează în frescă împreună cu Giorgione, pe care îl admiră, Fondaco dei Tedeschi (Veneția). Unele opere pun de altfel o problemă de atribuire între Giorgione (mort în 1510) și Tizian, în special *Concertul câmpenesc* (cca 1508–1510, Paris, Luvru) și *Venus dormind (id.*, Dresda, Gg.).

• Între 1508 și 1511, se distanțează stilistic de „profesorul" său și de Quattrocento pentru a-și aprofunda viziunea realistă, care se sprijină pe o spațialitate și un cromatism specifice secolului al XVI-lea venețian: *Jacopo Pesaro prezentat Sfântului Petru de papa Alexandru al VI-lea* (cca 1508, Anvers, B.-A.), *Sfântul Marcu cu Sfântul Cosma și Sfântul Damian, Sfântul Roco și Sfântul Sebastian* (1510, Veneția), *Portretul unui bărbat*, numit *Ariosto* (1511, Londra, N.G.) sau frescele cu *Miracolul nou-născutului* (1510–1511, Padova) dovedesc această evoluție.

• După 1512, opera lui Tizian reia idealul clasic de frumusețe al Renașterii: *Botezul lui Hristos* (cca 1512, Roma, Doria), *Amorul sacru și Amorul profan* (cca 1515, Roma), *Tânără făcându-și toaleta* (1516, Paris, Luvru); clasicismul său se estompează în beneficiul impetuozității din capodopera *Ridicarea la Cer a Fecioarei* (1518, Veneția). În paralel, Tizian pictează subiecte mitologice pentru Alfons I d'Este: *Ofranda lui Venus, Bacanala* (1518–1519, Madrid, Prado). Realizează opere religioase: *Retablul Gozzi* (1520–1522, Ancona, M.C.), *Polipticul Averoldi* (1520–1522, Brescia, Biserica S. Nazaro e Celso) și *Punerea în mormânt* (cca 1523, Paris, Luvru). Se căsătorește în 1525 și are doi fii care vor deveni pictori.

• *Retablul Pesaro* (1526, Veneția) marchează o nouă etapă în modul complex de construcție a compoziției, subtil dezaxată. Către 1530, stilul său se liniștește: *Fecioara cu iepurele* (1530, Paris, Luvru); *Fecioara și Pruncul cu Sfântul Ioan Botezătorul și Sfânta Ecaterina* (cca 1530, Londra); *Tânără cu guler de blană* (cca 1535–1537, Viena, K.M.).

• În același timp compune portrete esențializate, al căror scop este redarea adevărului psihologic al modelului: *Bărbatul cu mănușă* (1523, Paris); *Aretino* (după 1527, Florența, Pitti); ultimul, poet și scriitor celebru italian, pamfletar și epicurian, respectat și temut de cei mari, este pentru Tizian un prieten și un *impresario*, împreună cu care va urma evoluția manierismului; *Frederico al II-lea Gonzaga* (cca 1528, Madrid, Prado).

• Cu începere din 1533, opera lui Tizian se răspândește la toate Curțile Europei; realizează fastuoase portrete de prinți la Ferrara, Roma (1545–1546), Bologna (1530 și 1533), apoi în Spania, la Augsburg (1548) etc.: *Carol Quintul* (cca 1532, Madrid, Prado); *Eleonora Gonzaga și Francesco Maria della Rovere* (1536, Florența, Uffizi); *Francisc I* (1538, Paris, Luvru). Afirmă caracterul concret al realității în *Înfățișarea Fecioarei la Templu* (1534–1538, Veneția, Ac.) și *Venus din Urbino* (1538, Florența).

• Din 1540, manierismul îl tentează: *Încoronarea cu spini* (cca 1543, Paris, Luvru), ca și plafoanele pictate pentru Biserica S. Spirito (1542, Veneția, La Salute); *Dogele Gritti* (1540, Washington, N.G.) și *Ranuccio Farnese* (1541–1542, *id.*); *Paul al III-lea și nepoții* (1546, Napoli) și portretele lui *Carol Quintul* (printre care cel din 1548 de la Madrid).

• În 1551, Tizian se instalează la Veneția. Pictează autoportrete (după 1560, Berlin, M.E.K. și 1570, Madrid, Prado), decorează biserici (S. Spirito și biserica iezuiților), lucrează pentru Filip al II-lea al Spaniei. Culorile vii inflamează *Venus legându-l la ochi pe Amor* (1560–1562, Roma, Borghese); *Bunavestire* (1566, Veneția). Materia picturală groasă și bine lucrată

acoperă pânza precum în *Martiriul Sfântului Laurențiu* (după 1557, Veneția); *Ducerea Crucii* (cca 1568, Madrid, Prado); *Iudita* (cca 1570, Detroit, I.A.) sau *Tarquinius și Lucreția* (după 1570, Viena, Gg.). Lumina rece subliniază suferința *Sfântului Sebastian* (1570, Sankt Petersburg, Ermitaj) și a lui Marsyas din *Supliciul lui Marsyas* (cca 1575, castelul arhiepiscopal, Kromeriz, Cehia). Își încheie opera cu o *Pietà* (1576, Veneția), pânză pe care moartea, provocată de ciumă, o lasă nefinalizată; ea va fi terminată de discipolul său, Palma cel Tânăr (Giovane).

Dacă Palma cel Bătrân (Vecchio) se reclamă de la Tizian, dacă Palma cel Tânăr și nordicul I. Sustris, colaboratorii săi, îi continuă opera, maestrul nu are un succesor real care să cunoască celebritatea. Totuși arta sa a culorii determină un puternic ecou la *Veronese, apoi din secolul al XVII-lea și al XIX-lea, la *Rubens și *Velázquez, la *Delacroix. Unele efecte luminoase ale lui *Rembrandt își găsesc și ele sursa în maniera lui Tizian.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Tizian execută fresce, pânze și panouri pictate, de diferite formate. Subiectele religioase sunt comandate de clerul din Veneția, Padova, Parma, Mantova, Ancona în special, operele mitologice și portretele de prinții italieni din Mantova, Ferrara, Urbino, Roma. Dogii Veneției, mai-marii Europei (Carol Quintul, Filip al II-lea al Spaniei, Francisc I al Franței), apoi papii și cardinalii romani (Paul al III-lea, cardinalul Farnese) sunt comanditarii lui.
Îi admiră pe venețienii Giovanni Bellini și Giorgione, pe *Giotto la Padova. Se inspiră din *Michelangelo la Roma, din manierismul venețian al lui Giorgio Vasari și din acela al lui Giulio Romano văzut la Mantova, apoi abordează noi forme personale de expresie.

• Operele lui de tinerețe dovedesc o trăire și o propensiune către dramă, o organizare de un naturalism care ține încă de secolul al XV-lea. Elementele formale sunt larg ritmate, în armonie cu natura asemănătoare. Tizian inovează prin concepția sa spațială și cromatică; el dispune cu ușurință figuri în racursiuri îndrăznețe, structurează formele cu o tehnică riguroasă, grație unei culori intense și contrastelor. Portretele sale psihologice se articulează în planuri simple.
• Inspirat într-o primă perioadă de stilul lui Giorgione, Tizian își construiește propriul său clasicism, maiestuos, tinzând către echilibrul superior al compoziției printr-un ritm formal amplu și solemn. Ființa umană (frumusețea feminină și mitică ideală sau personaje luminoase și senine) intră în armonie intimă și lirică cu peisajul domol care o înconjoară. Culoarea tandră și luminoasă a lui Giorgione se împletește cu puritatea lui Giovanni Bellini.
• Ulterior, artistul evoluează către un naturalism iluzionist care urmărește asemănarea și dinamismul. Noul clasicism cromatic cu culori vii, așternute liber și îndrăzneț, își găsește originea mai ales la *Michelangelo. În subiectele antice, Tizian exprimă bucuria dionisiacă în detrimentul abordării apolinice. Îmbogățește compozițiile religioase, acum grandioase și

UN MARE MAESTRU

◆ Tizian cunoaște din timpul vieții un succes care se întinde de la ducatele italiene la toate Curțile europene.
◆ Artist al Renașterii și „realizator" al clasicismului venețian, Tizian instaurează domnia culorii și a marilor coloriști.
◆ Reînnoiește concepția despre frumusețe ideală creând *Venus din Urbino*, devenită un model al nudului în toată istoria picturii. Concepe unul dintre primele nuduri expresive *(Sfântul Sebastian)*. Frumusețea feminină, odinioară idealizată, devine familiară și umană. Tizian reînnoiește subiectele mitologice, iconografia tradițională (ultima sa *Bunavestire*) și reprezentarea subiectelor antice.
◆ Modelele sale pozează în noi atitudini, nonconformiste, de multe ori dezinvolte *(Aretino)*.
◆ Îmbogățește tehnica culorii cu o complexitate neegalată până la el, determinându-i evoluția către o mai mare sobrietate, pe măsură ce va lua mai sigur în stăpânire textura, materia și mai ales pigmenții.
◆ Destructurarea formei prin culoare generează o senzație fizică, de căldură, aproape palpabilă.

dinamice, accentuează aspectul dramatic și muritor al condiției umane. Exaltă frumusețea feminină intimistă și „familiară"; idealul său de frumusețe capătă o realitate umană. Totuși uneori portretele sale accentuează elementele de fast și maiestate.

• Din 1515 în 1542, lucrează mai susținut asupra tehnicii culorii: suprapune numeroase straturi, subțiri sau groase, acoperite la sfârșit cu un verni colorat, verde, albastru sau roșu. Prin pisarea fină a pigmenților, obține o nouă gamă cromatică a cărei transparență o exploatează; culoarea din straturile profunde diferă de aceea văzută de ochi, de la suprafața pânzei. Cu începere din 1542, Tizian evoluează către o tehnică mai sobră: utilizează mai puțini pigmenți, dar multiplică numărul straturilor (până la cincisprezece pentru rozurile prețioase). Pune ultimul strat cu degetul mai degrabă decât cu pensula.

• După șederea la Roma, neliniștea manieristă, culorile violente și formele subțiate îl tentează. Substituie mitologiei fericite și senzualității feminine din operele de maturitate temele dramatice și morbide, valorile profunde ale ființei, interesul pentru redarea pasiunilor. Tensiunea plastică și contrastul culorilor se exprimă într-un stil agitat și impetuos. Ca un val năvalnic, culoarea deconstruiește tabloul. Curgerea materiilor luminoase, aurite, roșiatice sau alburii sufocă figurile. El păstrează tentele calde pentru pasiuni, pe cele reci pentru suferință. Portretele sale înfățișează varietatea caracterului în cruda realitate.



Ridicarea la Cer a Fecioarei
1518. Ulei pe lemn, 6,90 x 3,60 m
Veneția, Santa Maria dei Frari

*Acest retablu monumental exprimă noua artă a lui Tizian. A fost primit de comanditarii săi, familia Frari, și de literați și pictori ca o operă revoluționară care suscită reticență și admirație. El dovedește ruptura de dulceața și tonalismul lui Giorgione, înțelegerea clasicismului lui Michelangelo, de la care Tizian împrumută figura lui Dumnezeu Tatăl, și al lui *Rafael, care îi inspiră compoziția piramidală. Artistul se îndepărtează de perfecțiunea clasică a unității de perspectivă, dar leagă cele trei planuri suprapuse prin intermediul unui efect de lumină insolit. Fecioara în mișcare se înalță către Dumnezeu în hainele sale albastre și roșii. Apostolilor, tratați realist, el le opune îngeri și amorași descriși într-un colorit luminos, răspândind o forță dramatică singulară. Personajele, văzute din față, din spate sau din trei sferturi, reale, în mișcare și impetuoase, cu forme de o libertate și o suplețe noi, în racursiuri perfecte, evoluează într-o armonie cromatică, repartizată între lumea celestă și cea pământeană.*



Bărbatul cu mănușă
1523. Ulei pe pânză, 100 x 89 cm, Paris, Luvru

Această operă de tinerețe anunță ceea ce va constitui renumele portretelor „neoficiale" ale lui Tizian. Modelul este înfățișat jumătate de corp și ușor oblic, cu un braț așezat liber pe un suport de marmură. Cu alură suplă, dar nobilă, el ocupă din plin spațiul pânzei, aproape de spectator, dar totodată discret. Fondul, cufundat în obscuritate, și veșmântul negru îi permit pictorului să pună în evidență, prin contrast, particularitățile fizice ale tânărului: transparența pielii obrazului, mustața și barba care se înfiripă, mâinile „cu derma ridicată de tendoane și liniile albastre ale venelor" (L. Hourticq, 1919).
Strălucirea coleretei iradiază lumina pe obraz, la fel cum fac manșetele pe mâini: procedeu pus la punct de artist pentru a scoate în evidență psihologia și emoțiile personajelor. Câteva elemente colorate, precum medalionul de safir și de perle, brățara de aur cu embleme și mănușile din piele fină (semne ale unei eleganțe de umanism rafinat), atenuează austeritatea ostentativă a tânărului aristocrat. Dacă chipul lui pare încă visător, în maniera lui Giorgione, mâinile, așezate în primul plan, în maniera florentină a lui Leonardo, sunt expresive: cu una punctează fără îndoială tabloul, care îi va fi pandant, al logodnicei sau soției, în timp ce cealaltă este nonșalant lăsată în voie. Tabloul a fost o sursă de inspirație pentru portretele preromantice.

OPERE CARACTERISTICE

Tizian a pictat mai multe sute de tablouri, panouri și numeroase fresce.

Sfântul Marcu cu Sfântul Cosma și Sfântul Damian, Sfântul Roco și Sfântul Sebastian, 1510, Veneția, La Salute
Miracolul nou-născutului, 1510–1511, Padova, frescele de la Scuola del Santo
Portretul unui bărbat, 1511, Londra, N.G.
Amorul sacru și Amorul profan, cca 1515, Roma, Borghese
Ridicarea la Cer a Fecioarei, 1518, Veneția, S. Maria dei Frari
Fecioara și Pruncul cu Sfântul Ioan Botezătorul și Sfânta Ecaterina, cca 1530, Londra, N.G.
Venus din Urbino, 1538, Florența, Uffizi
Paul al III-lea și nepoții, 1546, Napoli, Capodimonte
Portretul lui Carol Quintul, 1548, Madrid, Prado
Martiriul Sfântului Laurențiu, după 1557, Veneția, biserica iezuiților
Bunavestire, 1566, Veneția, Biserica S. Salvador
Sfântul Sebastian, 1570, Sankt Petersburg, Ermitaj
Autoportret, 1570, Madrid, Prado
Pietà, 1576, Veneția, Ac.

BIBLIOGRAFIE

S. Béguin, F. Valcanover, *Tout l'œuvre peint de Titien,* Flammarion, Paris, 1970; E. Panofsky, *le Titien,* Hazan, Paris, 1990; *le Siècle de Titien,* catal. exp., RMN, Paris, 1993; *Titien: Amor sacro e Amor profano,* catal. exp. Electa, Roma, 1995; F. Pedrocco, *Titien,* Liana Levi, Paris, 2000.

Lotto



Lotto, pictor venețian mistic, este un neliniștit și un solitar. „Provincial nomad", sărac și independent, acest narator singular concepe fiecare tablou ca pe o operă inedită. Arta sa se diferențiază de clasicismul venețian ambiant, senzual și senin. Lotto inaugurează la Veneția „pictura temperamentului" (G. Bazin, 1968), o viziune departe de arta lui Tizian, îndrăgostit de model.

PARCURS BIOGRAFIC

• Lorenzo Lotto (Veneția, cca 1480–Lorette 1556–1557), contemporan cu *Tizian, cunoaște dominația acestuia asupra artei venețiene. Pentru a picta, Lotto trăiește mai ales la Veneția, în Marches și la Bergamo. Formația sa, necunoscută, ar fi putut să se facă pe lângă Giovanni *Bellini sau Alvisio Vivarini. Împrumuturile sale stilistice sunt numeroase: nordice, venețiene, florentine, romane.

• Între 1498 și 1508, se instalează la Trevisio și pictează opere realiste: *Fecioara cu Pruncul și Sfântul Petru martir* (1503, Napoli, Capodimonte), *Portretul episcopului Bernardo de'Rossi* (1505, *id.*), *Tânăr cu o lampă* (1506–1508, Viena, K.M.) sau *Alegoria viciului și a virtuții* (1505, Londra, N.G.). Execută primele sale tablouri de altar monumentale de concepție originală: *Fecioara cu Pruncul și sfinții* (1505, Trevisio, Biserica S. Cristina al Tiverone), *Ridicarea la Cer* (1506, Trevisio, Catedrala d'Asolo) și primul său *Sfânt Ieronim* (1506, Paris).

• Prezent în Marche, apoi la Roma în 1508 (fresce vaticane pierdute), el se orientează către un limbaj foarte personal care se exprimă în *Fecioara și Pruncul cu sfinții* (1508, Roma, Borghese).

• Talentul său se relevă la Bergamo între 1513 și 1526 într-o gamă de reprezentări foarte diverse: *Schimbarea la Față* (1510–1512, Recanati, Pinac.); *Coborârea de pe Cruce* (1512, Jesi, Pinac.); *Punerea în mormânt* (1516, Bergamo, Ac. Carrara), de un patetism nordic opus dulceții rafaelite a *Madonei* (1518, Dresda, Gg). Lotto se găsește atunci într-o perioadă senină și poetică care îi inspiră *Suzana și bătrânii* (1517, Florența, Uffizi), cele mai frumoase dintre tablourile lui de altar printre care *Fecioara cu Pruncul și sfinții* (1521, Biserica S. Bernardino in Pignolo) și *Fecioara cu Pruncul cu Sfântul Ieronim și Sfântul Nicolae de Tolentino* (1523–1524, Boston, M.F.A.); *Sfânta Ecaterina din Alexandria* (1522, Washington, N.G.), *Căsătoria mistică a Sfintei Ecaterina* (1523, Bergamo). Portretele din această vreme sunt realiste și sensibile: *Portretul familiei Dalla Torre* (1515, Londra, N.G.); *Portretul lui messer Marsilio și al soției sale* (1523, Madrid). Această perioadă se încheie cu frescele de la Capela Suardi (1523–1525, Trescore).

• Întors la Veneția, către 1526, execută lucrări pentru bisericile din Marche: proiectează marchetăria Bisericii S. Maria Maggiore (1524–1532, Bergamo); realizează tablouri pentru biserica din Ponteranica, din Celana, precum *Hristos ducând Crucea* (1526, Paris, Luvru). Își arată profunda originalitate în *Sfântul Nicolae în glorie* (1529, Veneția).

• Către 1530, artistul se află în Marche. Își multiplică noutățile în *Răstignirea* (1531, Ferno, biserica din Monte S. Giusto); *Sfânta Lucia în fața judecătorilor* (1532, Jesi, Pinac.); *Adorația păstorilor* (1534, Recanti, Pinac.); *Bunavestire* (1534–1535, Recanati); *Sfânta Familie* (1536–1537, Paris). Ca portretist, își dovedește acuitatea psihologică, simțul estetic, aptitudinea pentru simboluri și alegorie prin prezența obiectelor care îi personalizează sau definesc modelele: *Portretul lui Andrea Odoni* (1527, Londra), *Portretul unui tânăr* (1530, Veneția, Ac.), *Portretul Lucreției Valier* (1533, Londra); *Portret de bărbat* (1535, Roma, Borghese).

• În ultimii douăzeci de ani ai vieții, tensiunea din arta sa reflectă grijile provocate de instabilitatea financiară și mai ales de lipsa comenzilor artistice cauzată de peregrinările artistului: *Madona Rozariului* (Veneția, Biserica S. Domenico), *Împărțirea pomenii Sfântului Francisc* (1542, Veneția, Biserica S. Giovanni e Paolo). La Trevisio din 1542 până în 1545, apoi la Veneția (1545–1548), el simplifică și acceptă lecția lui Tizian pe care la tinerețe o respinsese: *Bărbatul cu mănușă* (1542–1543, Milano, Brera); portretele lui *Febo da Brescia*

(1543–1544, *id.*) și al *Laurei da Pola (id.)*; *Portretul lui fra Gregorio Belo* (1547, New York), *Madona și sfinții* (?, Veneția, S. Maria della Piazza).

• Obosit, Lotto se retrage în 1549 la Lorette, orașul său natal, și intră ca laic în comunitatea religioasă de la Sacra Casa, respectând regula ordinului, dar fără a depune jurământul, și donându-și bunurile și tablourile; realizează numeroase opere, printre care *Înfățișarea la Templu* (1552–1556, Lorette), ultima sa operă.

Lotto moare uitat de toți, fără vreun succesor și nu va exercita nici o influență manifestă.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Pictor de opere religioase, de retabluri, de tablouri de devoțiune, de fresce și portrete, Lotto tratează puține subiecte mitologice. Preferă temele Madonei și ale sfinților, căsătoria mistică a Sfintei Ecaterina, Sfântul Ieronim. Realizează uleiuri pe lemn, pe pânză sau lucrări *a fresco*, în formate variate. Răspunde comenzilor oferite de biserici și amatori privați.
Lotto beneficiază de influențe numeroase: amprenta expresivă, nervoasă și agilă a lui *Dürer, a lui *Bosch și a portretistului *Holbein cel Tânăr; culoarea, lumina și clasicismul venețian ale lui Giovanni *Bellini și Antonello da Messina, apoi al lui Palma Vecchio; linia florentină a lui *Botticelli, seninătatea clasică a lui *Rafael și Fra Bartolomeo; stilul roman, clasic, manierist, formal al lui *Michelangelo și *Rafael din *Stanze*; dulceața și barocul emilian al lui *Correggio.

• Operele sale de tinerețe dovedesc diferite aporturi: de la maniera germană și olandeză preia arhaismul căutat, formal și stilistic, de la marii venețieni din secolul al XV-lea coloritul care refuză arta discretă, tonală, întâlnit la Giorgione sau Tizian; ele atestă o concepție personală nervoasă *(Fecioara cu Pruncul și sfinții*, 1505). Primele sale portrete stabilesc o legătură între fizicul și caracterul modelelor; ele reflectă un realism psihologic natural și sincer, precaravagesc și de o delicatețe beliniană *(Portretul episcopului Bernardo de'Rossi)*.
• La Roma, în contact cu opera lui Rafael și în timpul șederii la Bergamo, în preajma operelor lombarzilor V. Foppa, Borgognone și *Leonardo, și a celor giorgionești ale lui Palma Vecchio și

UN MARE MAESTRU

◆ Artist neînțeles în timpul vieții, Lotto cunoaște totuși un succes confidențial într-un cerc de amatori luminați. Este uitat până în 1895, dată la care istoricul de artă B. Berenson îl redescoperă. Obține o reală recunoaștere în 1998, în timpul expoziției cu lucrările sale de la Grand Palais din Paris.
◆ Om al Renașterii, complex și inclasabil, pictor venețian în marja clasicismului, el nu este cu adevărat nici manierist, nici baroc; arta sa este singulară. Deși italian, dovedește afinități mai degrabă cu arta germană.
◆ Lotto demonstrează talentul său de narator inventiv în fiecare tablou. Interpretează iconografia religioasă cu curaj, „până la ireverență" (G. Bazin): prezența obstinent simbolică a pisicii zbârlite din *Bunavestire*, narațiunea modernă din *Sfânta Familie cu trei îngeri*, laconismul patetic și amărăciunea din *Portretul lui fra Gregorio Belo* și *Răstignirea* văzută în fundal.
◆ Îmbogățește arta portretului, fasonându-l în adevărul său psihologic și fizic. Dezvoltă o artă a interpretării umoristice, de aluzie ocultă: în *Dublul portret*, fidelitatea după moarte este evocată de veveriță, simbol al uitării, opus cățelului, simbol al fidelității; numele modelelor se dezvăluie numai celor inițiați: de exemplu al Lucinei Brembate (blazonul familiei pe brățară și „ci" pe luna în creștere pentru Lucina).
◆ Cu el se naște peisajul venețian, nu domestic, ci „romantic".
◆ Tehnica lui este variată: pictură în ulei desăvârșit finisată și rafinată, guașă și pictură în frescă pusă rapid, cu o sensibilitate „preimpresionistă". Lotto amestecă culorile proaspete cu o paletă manieristă și venețiană.
◆ Formatele sale adesea inedite și non-convenționale (pătrate sau cu latura mare pe lățime) prezintă compoziții complexe și inovatoare: diagonale instabile, baldachine înălțate deasupra Fecioarei, cupolă deschisă către ceruri... care asociază esteticii manieriste dinamismul barocului și clasicismul renascentist.

Cariani, arta sa se îmbogățește. Simbolice uneori până la ermetism, seducătoare și inventive, realizările sale răspândesc o seninătate și o poezie personală, în afara oricărei referințe la Antichitate. Tabloul de altar, de compoziție în general mai amplă, cu arabescuri legate și jucăușe, devine narativ, încărcat de umor și de un „naturalism" care îl anunță pe *Caravaggio *(Femeia adulteră)*. Lotto reușește să ajungă la un dinamism prebaroc în jocul gesturilor și al privirilor *(Schimbarea la Față)*. Cromatismul este sonor, luminos și somptuos, virtuozitatea suavă, atmosferele lui sunt intime și blânde, ca acelea ale lui Correggio *(Fecioara cu Pruncul și sfinții*, 1521).

- Instalat la Veneția, el își confirmă singularitatea artistică: forța expresivă, compoziția atipică, iconografia îndrăzneață, coloritul când manierist, acid și atonal, când cald și rafinat (covoare, bijuterii, drapaje), lumina delicată care însuflețește peisaje sălbatice.
- Excelează în portrete de o finețe psihologică fără egal și de un echilibru stilistic perfect. Lotto se apropie de Holbein cel Tânăr, de venețianul G.B. Moroni *(Portretul unui tânăr)*. Ulterior modelele sale se însuflețesc arborându-și atributele (compas și plan, sferă, carte, gravură) sau se înscriu într-o compoziție dinamică cu un format neobișnuit *(Portretul Lucreției Valier)*, anunțând secolul al XVI-lea. Lotto își găsește stilul personal, nici tizianesc, nici manierist cu adevărat.
- Întors în Marche, creează opere cu un cromatism rece și prețios, bogat în efecte luminoase *(Bunavestire)*. Opera ultimei sale perioade, foarte pioasă, ilustrează neliniștile artistului: retabluri și portrete melancolice, cu coloritul topit în tonuri subtile, cu materia somptuoasă *(Portretul lui Febo da Brescia)*. Ultima pânză religioasă, de compoziție clasică, cu cromatica redusă și stinsă, de factură „tașistă" și vaporoasă, relevă un nou stil, modern și mereu anticonformist *(Înfățișarea la Templu)*.



Căsătoria mistică a Sfintei Ecaterina
1523. Ulei pe pânză, 1,89 x 1,34 m, Bergamo, Accademia Carrara

Lotto reprezintă de mai multe ori tema Sfintei Ecaterina. Tabloul a fost pictat pentru Niccolo Bonghi, la Bergamo. Este caracteristic pentru stilul singular, deși venețian, al lui Lotto, pentru interesul de a apropia sacrul de cotidian. Scena se desfășoară pe un fond întunecat și neutru. În spatele Fecioarei, așezată într-un jilț gotic, reprezentare excepțională, se află Niccolo Bonghi. Chipul său realist și uscat, în maniera lui Holbein cel Tânăr, este opus frumuseții celorlalte, mistice și suave, evocându-i pe Rafael și pe artiștii Umbriei. Subtilitatea tentelor, realismul rafinat al detaliilor, somptuozitatea textilelor și a bijuteriilor se opun manierismului. Sobrietatea arbaică a comanditarului contrariază dinamismul baroc al gesticii, al privirilor, al mișcării drapajelor.



Portretul Lucreției Valier
1533. Ulei pe pânză, 0,89 x 1,10 m, Londra, National Gallery

Acest portret ar putea să o reprezinte pe Lucreția Valier cu ocazia căsătoriei. Ea se prezintă într-o poziție instabilă, în diagonală, într-un format pe lățime, necunoscut până atunci la Veneția. Pânza comportă trei elemente: desenul care o reprezintă pe eroina romană Lucreția, care se va sinucide (episod povestit de Tit Liviu), pagina pe care se poate citi: „După exemplul Lucreției, nici o femeie nu va supraviețui dezonoarei" și firul de micșunea, simbol al fidelității. Cu toate că par nepotrivite într-o scenă de căsătorie, aceste elemente moralizatoare și de sursă istorică o pun în valoare pe tânăra soție.
Lucreția îl interpelează pe spectator cu un gest timid, iar privirea sa vie, sinceră și melancolică, pare să solicite judecata lui asupra acestui subiect. Magnificența veșmintelor moarate, de un cromatism splendid, opus celui sobru și rezervat utilizat pentru bărbați, bijuteriile ei strălucitoare, voalul transparent, aerian și senzual, relevă arta venețiană a culorii. Gravitatea subiectului, simplitatea chipului și expresia reală marchează o opoziție cu senzualitatea și eleganța acestei femei, virtuoase și fidele.

OPERE CARACTERISTICE

Lotto a pictat aproximativ o sută de opere.

Portretul episcopului B. de'Rossi, 1505, Napoli, Capodimonte
Sfântul Ieronim, 1506, Paris, Luvru
G. Agostino și N. della Torre, 1515, Londra, N.G.
Fecioara cu Pruncul și sfinții, 1521, Bergamo, Biserica S.Bernardino in Pignolo
Căsătoria mistică a Sfintei Ecaterina, 1523, Bergamo, Ac. Carrara
Portretul lui messer Marsilio și al soției sale, 1523, Madrid, Prado
Portretul lui Andrea Odoni, 1527, Londra, Hampton Court
Sfântul Nicolae în glorie, 1529, Veneția, Biserica dei Carmini
Bunavestire, 1534–1535, Recanti, Pinac.
Sfânta Familie, 1536–1537, Paris, Luvru
Portretul Lucreției Valier, 1533, Londra, N.G.
Portretul lui fra Gregorio Belo, 1547, New York, M.M.
Înfățișarea la Templu, 1552–1556, Lorette, palatul apostolic

BIBLIOGRAFIE

J. Bonnet, *Lorenzo Lotto*, Adam Biro, Paris, 1996; P. Humphrey, *Lorenzo Lotto*, Gallimard, Paris, 1997; *Lorenzo Lotto*, catal. exp., RMN, Paris, 1998.

Correggio



Precursor al barocului cu un secol înainte de apariția acestuia, Correggio, pictor „provincial" și solitar, evoluează de la un clasicism renascentist la un prebaroc pe care îl va revendica grație virtuozității sale spațiale, simțului compoziției disimetrice și plafonante, motivelor și formelor, culorii și luminii.

PARCURS BIOGRAFIC

• Despre Correggio, născut Antonio Allegri, supranumit Correggio (Correggio, lângă Parma, 1489?–id., 1534), artist italian din Emilia, se știu puține lucruri. Începe să picteze în orașul său natal și la Mantova, unde suferă numeroase influențe. Datorită lui, Parma devine un oraș al Renașterii, apoi al prebarocului. Pictează mai întâi câțiva evangheliști (1507, Mantova, Biserica S. Andrea) și *Căsătoria mistică a Sfintei Ecaterina* (1509, Washington, N.G.), opere inspirate de Mantegna.

• Curând, tablourile sale precum *Fecioara și Pruncul cu doi îngeri și heruvimi* (1508-1510, Florența, Uffizi) se îndulcesc. Abordează scene nocturne, manieriste în *Nașterea* (1512, Milano, Brera), dar și pânze mai ample și tandre, inspirate de D. Dossi, prezent la Mantova în 1512, de L. Costa și de E. da Roberti, ca în *Madona Sfântului Francisc* (1514, Dresda). Se dovedește „clasic" în *Madona*, numită *Campori* (1517–1518, Modena) și în *Odihnă în timpul fugii în Egipt* (?, Florența, Uffizi), de sensibilitate leonardescă, în *Fecioara cu Sfântul Ioan copil* (cca 1517, Milano), dar și manierist, cum o dovedesc pânzele mai agitate și cu culori vii, apropiate de cele ale sienezului Beccafumi: *Adorația magilor* (1516–1518, Milano); *Noli me tangere* („*Nu mă atinge*", cuvintele adresate de Hristos cel înviat Mariei Magdalena, 1518, Madrid, Prado) și mai multe Sfinte Familii, dintre care cea de la Orléans (1517, B.-A.).

• Marcat de șederea sa la Roma, către 1517–1519, el adoptă stilul lui *Rafael și *Michelangelo în operele comandate la Parma de stareța Giovanna da Piacenza, frescele alegorice din refectoriul mânăstirii benedictine S. Paolo (1519, Parma); acestea sunt repartizate în compartimente ovale, ornamentate cu îngerași, în lunete (figuri pictate în *grisaille*) și pe cupolă *(Diana în carul de vânătoare)*. În Biserica San Giovanni Evangelista, fresca (1520–1523) cupolei ilustrează viziunea Sfântului Ioan Evanghelistul la Patmos. Această cupolă octogonală și pandantivii săi anunță premisele stilului baroc, care se va regăsi în unele tablouri printre care *Punerea în mormânt* și *Martiriul celor doi sfinți* (1524–1526, Parma). Correggio realizează apoi alte capodopere, unele de esență clasică: *Fecioara adorând Pruncul* (1524–1526, Florența, Uffizi); *Madona cu coșul* (1525–1526, Londra, N.G.); *Educația Amorului* (1528, *id.*); *Madona și Sfântul Sebastian* (1525–1526, Dresda, Gg.); *Căsătoria mistică a Sfintei Ecaterina* (1526–1527, Paris) și *Jupiter și Antiopa* (1528, *id.*).

• Cea de a treia decorație de cupolă confirmă fermentul Contrareformei și al barocului pe care îl introduce în *Ridicarea la Cer a Fecioarei* și *Cei patru sfinți* (1526–1529, catedrala din Parma). După același demers estetic pictează *Madona cu strachină* (1530, Parma), *Ziua* (1527–1528, *id.*), *Adorația păstorilor*, numită și *Noaptea* (1529–1530, Dresda. Gg.) și *Madona și Sfântul Gheorghe* (1531–1532, *id.*).

• Către 1530, Correggio se află în serviciul lui Federigo al II-lea Gonzaga; operele sale sunt mitologice și alegorice, *Alegoria viciului* și *Alegoria*

virtuții (cca 1529–1530, Paris, Luvru). Unele pânze exprimă dorința de a anihila materia: *Danae* (cca 1530, Roma, Borghese) și mai evident încă *Jupiter și Io* (cca 1531, Viena), unde Jupiter, nor cu formă omenească evanescentă, fără contur, o îmbrățișează pe Io, reală, voluptuoasă și senzuală.

Pentru clasicismul și pentru stilul său personal, Correggio este admirat de manieriști, de Parmigianino, care i-a fost elev, și de Primaticcio, pentru zborurile sale baroce, de viitorii mari decoratori baroci, G. Lanfranco, A. Pozzo, *Piero da Cortona, Baciccio, L. Giordano... În schimb, el îi marchează pe florentinii de la începutul secolului al XVI-lea, Fra Bartolomeo și Andrea del Sarto, din care s-a inspirat la rândul lui, apoi arta sa își găsește ecoul la marii coloriști ai secolelor următoare.

• Către 1530, Correggio se află în serviciul lui Federigo II Gonzaga; operele sale sunt mitologice și alegorice, *Alegoria viciului* și *Alegoria virtuții* (cca 1529–1530, Paris, Luvru). Unele pânze exprimă un fel de voință de a anihila materia: *Danae* (cca 1530, Roma, Borghese) și mai mult încă *Jupiter și Io* (cca 1531, Viena), unde Jupiter, nor cu formă omenească evanescentă, fără contur, o îmbrățișează pe Io, reală, voluptuoasă și senzuală.

Pentru clasicismul și pentru stilul personal, Correggio este admirat de către manieriști, de elevul său Parmigiano și de Primaticcio, iar pentru zborurile sale baroce, de viitori mari decoratori baroci, G.Lanfranco, A.Pozzo, *Piero da Cortona, Baciccio, L. Giordano... În revanșă, își pune amprenta pe opera florentinilor de la începutul secolului al XVI-lea, Fra Bartolomeo și Andrea del Sarto, din care se inspirase la rândul lui, apoi arta lui Correggio își găsește ecoul la marii coloriști ai secolelor următoare.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Correggio realizează uleiuri pe pânză și pe lemn, fresce (pe cupole) și opere *a tempera*. Pictează subiecte religioase, alegorice, mitologice și portrete, pentru cler, prinți, printre care Carol Quintul, familiile d'Este și Gonzaga din Mantova. Operele sale de tinerețe fac referire la arta lombardului din Mantova, Mantegna, în ceea ce privește perspectiva, lejeritatea desenului, ritmul echilibrat. Correggio îi cunoaște pe manieriștii italieni: peisajele fantastice și vaste ale ferrarezului D. Dossi; fantezia stilului ferm, subtil și a unei execuții de o finețe aproape flamandă a lui Ercole da Roberti, și el ferrarez; luminismul rafinat și vibrant al sienezului Beccafumi; liniștea clasică, inedită și tensionată a lui L.Costa, d'A. Aspertini, prezenți la Bologna.

Realizează compoziții dinamice, în culori vibrante, cu numeroase Madone sau Fecioare inspirate de Rafael, Andrea del Sarto, Fra Bartolomeo; reia de la *Leonardo *sfumato* și, făcându-l mai difuz, anulează contururile și conferă figurilor o dulceață și o suavitate care îi sunt cu totul personale. Adoptă culoarea tonală a venețienilor, îndeosebi textura picturală a lui *Tizian.

UN MARE MAESTRU

◆ Foarte apreciat în timpul vieții în Italia și de-a lungul întregii Europe în decursul secolelor următoare, Correggio rămâne totuși puțin cunoscut.

◆ Este un maestru al clasicismului Renașterii, apoi încearcă manierismul. Dar, fiind un mare inovator, îi bulversează regulile și deschide epoca barocului cu un secol mai devreme.

◆ Stabilește o iconografie erudită a temelor antice și mitologice.

◆ În realizarea frescelor, abandonează metoda poncifului pentru caroiajul desenului, pune hașuri *a tempera* peste stratul de frescă și, în final, trece din nou peste pictura uscată pentru a armoniza tentele.

◆ Correggio compune în disimetrie și efectuează, în 1521, prima compoziție plafonantă a picturii, numită *da sotto in sù* (vedere de jos în sus).

◆ Propune un *sfumato* foarte personal și un cromatism original care opune tonurile calde și tonurile reci. În plus, presară peste personaje pete de lumină rece.

La maturitate, își însușește de la Rafael și *Leonardo stilul nobil și naturalist, echilibrul compoziției, umbrele transparente, fluiditatea desenului. De la Michelangelo, reține aportul acestuia în sculptură, atât în ceea ce privește forța desenului cât și *grisaille*-urile, *trompe l'œil*-ul, perspectivele abile. Cunoaște bine Antichitatea și mitologia.
Prima sa cupolă este clasică prin subiect, prin compoziția foarte structurată și simetric ordonată, prin tentele tonale și monocrome. Cupola următoare pierde organizarea arhitecturală riguroasă și câștigă o libertate spațială. Correggio manifestă cunoașterea aprofundată a corpului omenesc și a perspectivei creând o compoziție contraplonjantă *(da sotto in sù)*, prebarocă.
A treia cupolă ilustrează perfecționarea căutărilor sale și premisele esteticii baroce prin savanta concentrare a corpurilor imateriale, văzute în racursiu și proiectate într-un spațiu infinit, circular, vertiginos și destructurat, ca înhățate de o mișcare concentrică ascensională.



Fecioara cu Pruncul și Sfântul Ioan copil
Către 1516. Ulei pe lemn transpus pe pânză, 48 x 37 cm, Madrid, Prado

Tabloul este clasic prin subiect, prin compoziția piramidală și integrarea figurilor în peisaj, în tradiția madonelor lui Leonardo, ale lui Rafael și ale elevilor acestuia. Formele fluide, contururile vaporoase, cromatismul rafinat și tonal intră în armonie cu peisajul lejer, aerian și albăstrui, inspirat de D. Dossi și de Leonardo. Fecioara arată o tandră suavitate care emană din surâsul abia schițat și din chipul delicat învăluit de un sfumato leonardesc revăzut prin prisma lui Correggio.



Ridicarea la Cer a Fecioarei
1526-1529, frescă. Diametrul aproximativ 11 m, cupola catedralei din Parma

Această lucrare măiastră dovedește geniul prebaroc al lui Correggio, care își construiește propriul stil din 1520. Pictorul creează o operă iluzionistă, cu totul deschisă spre cer, de o spațialitate vertiginoasă și fără limite și care simulează un spațiu vid, infinit ca înălțime. Perspectiva „plafonantă" și compoziția dezaxată, „destructurată", la opusul clasicismului care presupune un ax central, lasă loc unui zbor baroc. Vârtejul colorat al îngerilor în mișcare, michelangiolești, aproape abstract, de o lejeritate veselă și imaterială, se înfășoară în jurul Fecioarei în mai multe cercuri concentrice, într-un ritm ascensional. Figurile cufundate în nori și culoarea sunt absorbite de o lumină ideală, simbolică. Ele dau sentimentul de „străpungere" a spațiului materie și de „absorbție" în spațiul divin.

OPERE CARACTERISTICE

Catalogul lui Correggio cuprinde cam o sută de titluri.

Madona Sfântului Francisc, 1514, Dresda. Gg.
Madona, numită „Campori", 1517–1518, Modena, G. Estense
Fecioara cu Sfântul Ioan copil, 1517, Milano, Castello Sforzesco
Adorația magilor, 1516–1518, Milano, Brera
Sfântul Ioan Evanghelistul, 1520–1523, Parma, Biserica S.Giovanni Evangelista
Coborârea de pe Cruce, 1524–1526, Parma, G.N.
Căsătoria mistică a Sfintei Ecaterina, 1526–1527, Paris, Luvru
Ridicarea la Cer a Fecioarei, 1526–1529, catedrala din Parma
Madona cu strachină, 1530, Parma, G.N.
Adorația păstrorilor, numită *„Noaptea"*, 1529–1530, Dresda, Gg.
Jupiter și Io, 1531, Viena, K.M.

BIBLIOGRAFIE

H. Zerner, A.C. Quintavalle, *Tout l'œuvre peint de Corrège*, Flammarion, Paris, 1977; J.-L. Schefer, *la Lumière et la proie. Anatomie d'une figure religeuse, le Corrège*, 1526, Albatros, Paris, 1980; E. Panofsky, *la Chambre de S. Paolo du Corrège à Parme*, Hazan, Paris, 1996.

Pontormo



Pontormo, cel mai mare pictor manierist florentin, propune o artă anticlasică, încordată și stranie, unde se cristalizează reprezentările unei umanități neliniștite, confruntate cu drama. Noutățile lui decurg din libertatea desenului, din compoziția care se învârtește într-un spațiu ireal. Construiește figuri de o mare forță plastică în contrast cu detalii stilizate, prețioase. Tensiunea dramatică se citește în atitudinile și chipurile cu priviri halucinante; ea este accentuată de culorile acide și reci, de eclerajul arbitrar și glacial.

PARCURS BIOGRAFIC

• Cariera lui Jacopo Carruci, numit Pontormo (Pontormo, 1495–Florența, 1556), pictor italian, se desfășoară în întregime la Florența. Trece prin atelierele lui *Leonardo da Vinci, Piero di Cosimo, Albertinelli și mai cu seamă prin cel al lui Andrea del Sarto, între 1512 și 1514. Participă de foarte tânăr la realizările colective pentru papa Leon al X-lea și devine pictorul familiei Medici la Florența.

• Primele fresce și pânze florentine sunt apropiate de stilul profesorului său Andrea del Sarto, de clasicismul lui Fra Bartolomeo și de *tondo*-ul lui *Michelangelo, după cum o dovedesc *Vizitația Fecioarei Maria la Sfânta Elisabeta* sau *Sacra conversazione* (1514–1516, Biserica S. Annunziata) și *Sfânta Veronica* (1515, Biserica S. Maria Novella). Începe să-și găsească stilul personal în *Iosif în Egipt* (1515, Londra) și în frescele ilustrând *Vertumne și Pomone* (1519–1520, Poggio a Caiano), singura sa realizare manieristă animată de fantezie și voioșie. Portretul solemn al lui *Cosimo cel Bătrân,* tatăl lui Lorenzo Magnificul (1519, Florența, Uffizi), exprimă în priviri neliniște.

• Către 1520, după moartea lui *Rafael și plecarea lui Michelangelo la Roma, Pontormo devine unul dintre artiștii cei mai importanți ai Florenței. În 1521, moare Leon al X-lea, Contrareforma se înfiripă și arta pictorului își pierde seninătatea: frescele cu *Patimile lui Hristos* (1523, Galluzzo), inspirate de *Dürer, și *Cina din Emaus* (1525, Florența) o dovedesc. Personajele, ritmul, cromatismul și compoziția se metamorfozează. Clasicismul cedează locul unui manierism original și tensionat care atinge apogeul în *Coborârea de pe Cruce,* tablou de altar (1526, Biserica S. Felicità) și *Vizitația* (1528–1529, biserica din Carmignano).

• Ca portretist, el adoptă de asemenea linia manieristă florentină în *Portretul unui tânăr*, reprezentându-l poate pe Alexandru de Medici (cca 1525–1527, Lucca), în *Portretul unui halebardier* (cca 1527–1528, Los Angeles, P.G.M.) sau în *Doamnă cu cățel* (?, Frankfurt, S.K.).

• Către 1539, înainte de a pleca la Roma, cunoaște deja schițele lui Michelangelo. Acolo descoperă Capela Sixtină, a cărei forță dramatică îi va impregna stilul ultimilor cincisprezece ani de viață: tablouri, cartoane de tapiserie (1545–1549, Roma, Quirinal) și frescele de la S. Lorenzo, dispărute, dar cunoscute prin schițe, care i-au mobilizat energia după 1546 până în 1556. Jurnalul său, ținut din 1555 până în 1556, descrie cariera și viața acestui solitar marginal, febrilitatea lui patetică și hipersensibilitatea intuitivă.

Pictor și desenator foarte productiv, Pontormo realizează schițe, dar și, fapt nou, desene în creion de sine stătătoare, reflexe ale libertății și dragostei

sale pentru grafică. Câțiva imitatori și mai ales elevul său, portretistul Bronzino, îi vor continua „maniera florentină".

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Pontormo a produs în principal opere religioase de comandă, de format mare și portrete; i se cunoaște un singur tablou cu subiect mitologic. Frescele decorative sunt pictate pentru casele lui Ottavio de Medici, a papei Leon al X-lea, a ducelui Cosimo de Medici etc.; pânzele și tablourile de altar pe lemn sunt comandate de călugării din Galluzzo, de cler. Portretele reprezintă îndeosebi membri ai familiei Medici.
Stabilit la Florența, Pontormo se inspiră și apoi se detașează de „marii săi înaintași" ai Renașterii. Reține aprehensiunea către frumos și valoarea expresivă a liniei florentine, gravura lui Dürer, moștenirea lui *Leonardo da Vinci, a lui Rafael și manierismul roman al lui Michelangelo.

• La începuturile sale, imită stilul narativ al lui Andrea del Sarto cu ritmuri bine ordonate, culoarea acestuia, dar suprimă demitentele. Se lasă influențat de Fra Bartolomeo, cu clasica construcție triunghiulară armonioasă. Îi deplasează însă axul de simetrie, rupând astfel idealul de echilibru și păstrând unitatea circulară a figurilor și a luminii.
• Câțiva ani mai târziu, renunță și la compoziția clasică tradițională și împrumută de la Michelangelo expresiile încordate și dramatice ale chipurilor. În paralel, propune scene senine, idilice, cu personaje realiste, cu caracter monumental, în maniera frumuseții și liniei florentine, fără adâncime și fără spațiu, tratate în tente luminoase și în culori neobișnuite *(Vertumne și Pomone)*. Portretele acestei perioade se referă la stilul colțuros și la sensibilitatea psihologică a artiștilor din Nord, îndeosebi Dürer *(Cosimo cel Bătrân)*.
• Anul 1523 marchează o veritabilă ruptură stilistică: Pontormo se eliberează de clasicism. Compozițiile sale (mânăstirea din Galluzzo), dense și rafinate, populate de numeroase figuri crispate, cu linia alungită, exacerbată și șerpuitoare, plutesc de acum fără mișcare într-un spațiu inexistent. Culoarea crudă, luminoasă și ușoară determină contraste cromatice: rozul se colorează cu o umbră verde, roșul cu un reflex alb sau violet. Manierismul său se acutizează: temele tradiționale religioase sunt reinventate pentru a adânci expresia, cadrul obișnuit pentru *Sacra conversazione* se modifică. Subiectului moralizator îi urmează o evocare sugestivă (scena *Coborârii...* nu mai arată crucea) dramatică, prilej de emoție și tulburare pentru spectator. Pe ritmurile contrare ale compoziției giratorii, într-un spațiu ireal, se detașează sculpturalitatea și forța plastică ale figurilor, instabile, agitate și îndurerate. Chipurile puțin expresive traduc o tensiune dramatică în privirea halucinantă, sobră și melancolică.

UN MARE MAESTRU

◆ Valoarea artistică a lui Pontormo nu a fost recunoscută în timpul vieții; secolele al XVII-lea și al XVIII-lea i-au perceput prost arta și i-au refuzat originalitatea. Artistul a rămas uitat până la începutul veacului XX.
◆ Pontormo, cel mai mare manierist florentin, rupe total cu clasicismul Renașterii. Scriitura sa foarte desenată se înscrie totuși în tradiția florentină.
◆ Regândește într-o manieră originală câteva teme religioase precum *Coborârea de pe Cruce*.
◆ Artistul se află și la originea unei interpretări plastice noi a iconografiei religioase: dramatizarea gesturilor, *cangianti*, colorit luminos și disonant, ecleraj glacial și arbitrar.

Pontormo

Carnația și țesăturile se pretează la un joc subtil al trecerilor – *cangianti* – între culorile bălțate, livide, acide și stridente (violetul stă lângă oranj și verde-de-apă), decolorate de un ecleraj rece care decupează dur formele. Stilizarea prețioasă a detaliilor, buclele blonde, bărbile cizelate se înscriu într-un stil iluzionist, o pensulație netedă și o materie parcă emailată.

• Această evocare psihologică a figurilor religioase se regăsește în portretele solemne în care eleganța formei, înfățișarea semeață și forța liniei florentine domină *(Doamnă cu cățel)*.

• Arta sa religioasă din ce în ce mai ireală ajunge la un rezultat extrem și disperat în desenele stranii, ciorchini de corpuri contorsionate, aglutinate și înlănțuite într-o scriitură febrilă.

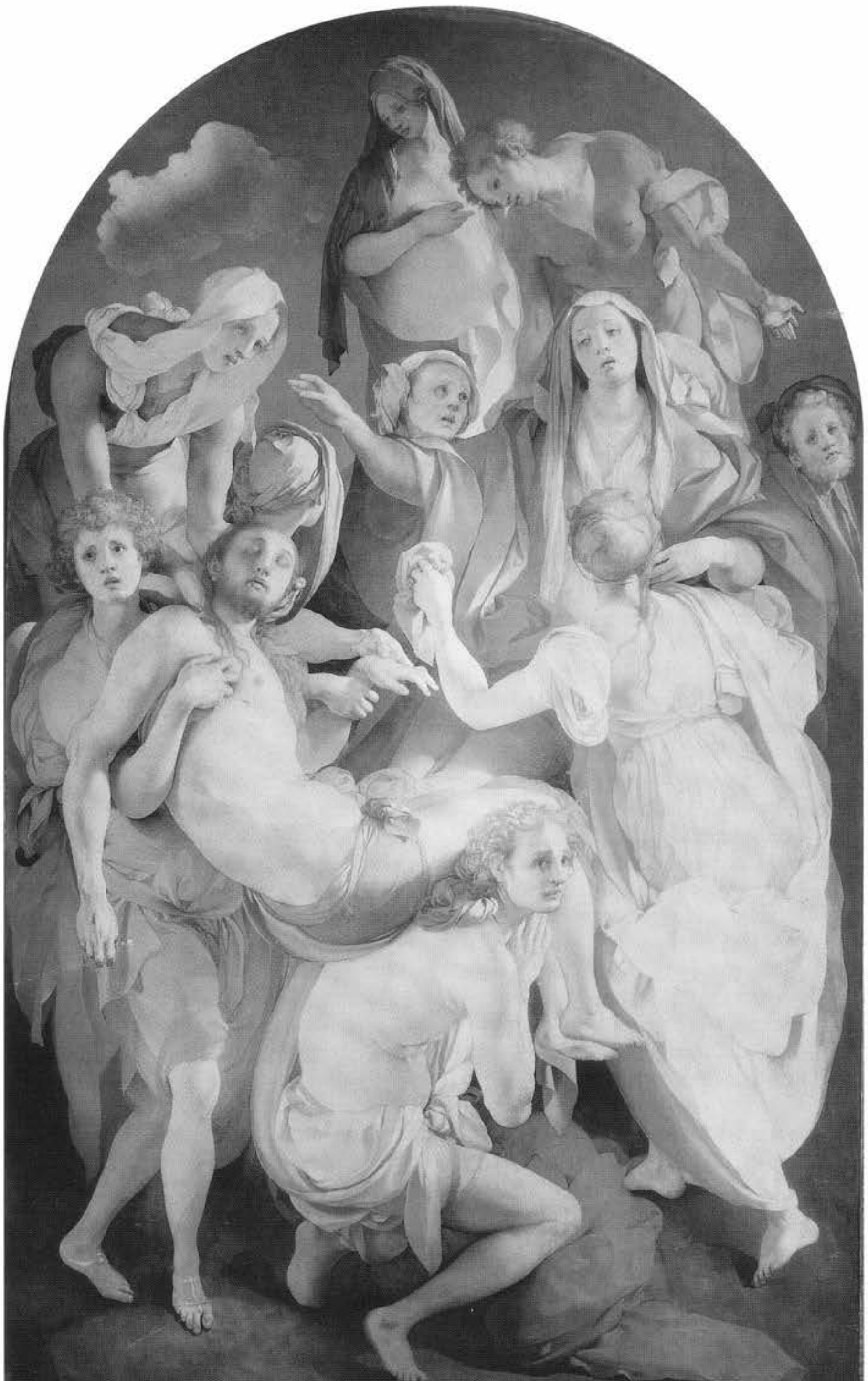
Coborârea de pe Cruce
1526. Ulei pe lemn, 3,13 x 1,92 m, Florența, Biserica Santa Felicità

Acest tablou de altar integrează influențele nordice, florentine și romane: expresivitatea obținută prin exasperarea liniei lui Dürer, sculpturalitatea michelangelescă a corpurilor și chiar o referință la statuia lui Bachus în înfățișarea îngerului de la stânga. Scena nu este identificabilă nici prin situarea pe Golgota, nici prin Cruce, nici printr-o altă indicație de punere în context. Numai limbajul corpurilor și patetismul expresiilor desemnează fără ambiguitate o Coborâre de pe Cruce: brațul întins al Fecioarei ia locul unui braț al Crucii pentru a echilibra compoziția. Artistul alege să umple tot spațiul pictural, într-o compoziție grupată și compactă, unde personajele plutesc într-un mediu ireal fără gravitație, ridicându-se în spirală în jurul unui ax vertical. Gestica mâinilor și a corpurilor contorsionate este mai elocventă decât expresia chipurilor halucinate, sesizate într-o tensiune dramatică. Eleganța liniei alungite a lui Hristos sau a tânărului din primul plan care îl susține, rafinamentul detaliilor cizelate, buclele blonde sau barba lui Hristos se alătură acordurilor rupte, subtile și brutale, de culori disonante, roz și galben, portocaliu și verde-de-apă. Pontormo se joacă cu paleta în tratarea carnației și a stofelor, care se mulează sau au amploare, cu pliuri desfăcute. Scena este încremenită, figurile uluite, iar tentele sunt decolorate de o lumină cu sursă necunoscută și rece precum aceea a unui neon.

OPERE CARACTERISTICE

Sunt cunoscute aproximativ 45 de opere din creația lui Pontormo: aproape 35 conservate în muzee și 10 repertoriate în vânzări publice.

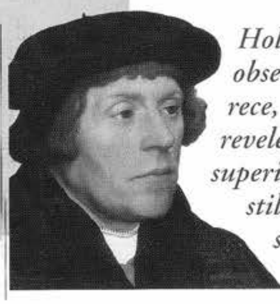
Sacra conversazione (sau *Vizitația*), 1514–1516, Florența, Biserica S. Annunziata
Iosif în Egipt, 1515, Londra, N.G.
Vertumne și Pomone, 1519–1520, Poggio a Caiano, Villa Medici
Cina din Emaus, 1525, Florența, Uffizi
Ecce Homo, 1522–1525, Galluzzo, lângă Florența, frescele mânăstirii
Coborârea de pe Cruce, 1526, Florența, Biserica Santa Felicità
Portretul unui tânăr, 1525–1527, Lucca, Pinac.
Frescele de la San Lorenzo, 1546–1556, dispărute



BIBLIOGRAFIE

P. Costamagna, *Pontormo: catalogue raisonné de l'œuvre peint,* Gallimard-Electa, Paris, 1994; A. Folani Tempesti, A. Giovannetti, *Pontormo: l'œuvre peint,* Ed. Du Felin, Paris, 1996; E. Marchetti Letta, *Pontormo, Rosso Fiorentino,* Scala, Paris, 1999.

Holbein



Holbein cel Tânăr își ancorează arta într-o observație riguroasă și adevărată. Măsurată și rece, mai mult laică decât religioasă, pictura lui revelează un verism necruțător în care forma este superioară sufletului. În același timp umanist prin stilul său clasic și manierist, Holbein își afirmă strălucita virtuozitate de decorator, de portretist și de pictor de ornamente.

PARCURS BIOGRAFIC

• Hans Holbein cel Tânăr (Augsburg, 1497 sau 1498–Londra, 1543), artist german, provenit dintr-o mare familie de pictori, se formează pe lângă tatăl său, Hans Holbein cel Bătrân, la Augsburg. La șaptesprezece ani, lucrează la Basel în atelierul lui H. Herbst. Grație talentului său precoce, devine independent de timpuriu și își continuă educația pe lângă umanistul Erasm. Intrat în relație cu marea burghezie comercială, pictează *Dipticul soților Meyer* (1516, Basel, K.M.). În 1519, este admis în ghilda pictorilor din Basel, continuă atelierul fratelui său defunct și se căsătorește.

• Timp de zece ani, realizează decorații murale, astăzi pierdute, și aproape toate operele sale religioase: impresionantul *Hristos mort* din *Retablul Obberied* (1521, Basel), a cărui factură oscilează între arhaism și modernitate; *Madona Soleure* (1522, Soleure, M.S.) italiană și germană; *Retablul Pasiunii* (1524, Basel), de o luminozitate uimitoare, și *Retablul Meyer* (1526, Darmstadt, col. Hess). Figurile Fecioarei din *Retablul Meyer*, a lui Venus din *Venus și amor* și din *Retragerea apelor* (1526, Basel, Km), a Fecioarei și a sfinților în *grisaille* de pe voleurile orgii catedralei din Basel (cca 1526, Basel, Km) dovedesc influența lui *Leonardo. Fecioarele sale, purtând amprenta lui Mantegna și a lui Leonardo, ne fac să presupunem că artistul a întreprins o călătorie în Italia sau că a văzut opera lui Leonardo în timpul călătoriei în Franța, între 1523 și 1526, poate pentru a solicita mecenatul lui Francisc I. L-a pictat pe prietenul său Erasm (1523, Paris, Luvru). Cu toate că aparține tradiției picturale germane, el se deschide totuși concepțiilor Renașterii.

• În 1526, din cauza Contrareformei, Holbein se instalează la Londra. Erasm îl recomandă lui Thomas Morus, om politic și umanist, autor al *Utopiei* (1516). Își câștigă renumele grație portretelor sale: *Sir Henry Guilford* (1527, Londra); *Sir Thomas Morus* (1527, New York, F.C.); *Arhiepiscopul Warham* (1527, Paris, Luvru) și *Nicolas Kratzer* (1528, *id.*); *T. Godslave și fiul său John* (1528, Dresda, Gg.)

• Prezent la Basel între 1528 și 1531, pictează decorațiile unor fațade printre care aceea (pierdută) din sala de consiliu a primăriei și portrete precum *Familia artistului* (1528–1529, Basel, K.M.), de o umanitate și de un realism emoționante.

• Stabilit defintiv la Londra din 1532, Holbein pictează nenumărate portrete de negustori: *Georg Gisze* (1532, Berlin), *Derich Born* (1533, Londra, Wall C.). Decorațiile sale sunt cunoscute prin schițe și gravuri. În această epocă, lucrează în principal pentru Henric al VIII-lea, în serviciul căruia intră în 1536. În următorii ani, realizează decorațiuni, miniaturi, studii pentru bijuterii, numeroase portrete ale aristocrației și ale Curții, majoritatea bust: *Ambasadorii* (1533, Londra), reprezentați în mărime naturală; *Robert Cheseman* (1533, Haga, M.); *Charles de Solier* (1534–1535, Dresda); *Richard Southwell* (1536, Florența, Uffizi). În 1538, trimis în Burgundia într-o misiune diplomatică, trece prin Lyon.

• Revine la Londra, în 1541, unde urmează o carieră de portretist: *Anne de Clèves* (1539, Paris); *Thomas Howard* (1539–1540, Londra, Wall. C.); *Margaret Wyatt* (1540, New York, M.M.A.); *Henric al VIII-lea* (1540, Roma); *John Chambers* (1541–1543, Londra). În 1543, moare de ciumă la Londra la apogeul gloriei.

Artistul și-a câștigat renumele datorită decorațiilor de fațade și talentului de portretist. Holbein cel Tânăr se impune ca un foarte mare pictor, un strălucit desenator și ilustrator. După moartea sa, artiștii flamanzi suplinesc influența lui artistică. În secolul al XIX-lea, verismul său îi sensibilizează pe romanticii de genul lui *Géricault.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Holbein realizează decorații monumentale de fațade *a fresco* pentru orașul Basel și aristocrații săi. Scenele religioase (tablouri de sine stătătoare și poliptice din lemn) îi sunt comandate de cler și de negustori. Nenumăratele sale portrete pe lemn, încadrate jumătate de corp, trei sferturi sau în picioare, îi reprezintă familia, prietenii, pe nobilii și personajele de la Curte, pe negustorii bogați.
Cariera lui Holbein se derulează în principal la Basel și Londra. Pictorul își îmbogățește cultura germană proprie unui centru ca Augsburg cu aporturile compatrioților săi Hans Baldung și Albrecht Altdorfer, cu influența renascentistă a Italiei de Nord și îndeosebi a lui Leonardo da Vinci, pe care ar fi putut să-l întâlnească în Franța. Este atras de manierismul florentinului Bronzino și al lombardului Moretto, al germanului Lucas Cranach, dar și de Școala de la Fontainebleau și de francezul François Clouet. Asimilează influențele flamande ale lui *van Eyck și Memling.

• Primele sale opere religioase se derulează într-o atmosferă nocturnă și fantastică. Ele sunt orchestrate într-un decor teatral și ornamental relativ clasic dar italienizant, sau se situează în sânul unei naturi cu expresie grafică și germanică. Compozițiile sunt scăldate într-un ecleraj teatral și rece evocându-l pe Baldung. În perspectivele sale oblice, el creează o tensiune și o agitație care îl evocă pe Altdorfer.
• Artei contemporanilor săi îi preferă un realism uneori glacial, o discreție a sentimentelor care îl apropie de goticul târziu german. Mondenitatea profană îl inspiră mai mult decât subiectele religioase mistice.
• Marile sale decorațiuni cu efecte iluzioniste derivă din frescele Romei antice. Compozițiile, uneori supraîncărcate, sunt animate de personaje ușor alungite sau curbate în atitudini neobișnuite. Acestea, suple și dansante, își au obârșia în manierism.

UN MARE MAESTRU

◆ Holbein, unul dintre cei mai mari portretiști ai tuturor timpurilor, este celebru în timpul vieții, la fel ca *Rafael și *Tizian în Germania, în Elveția și în Anglia.
◆ Modern și original prin capacitatea sa de a sintetiza arta europeană din diferite perioade, el prelungește clasicismul Renașterii, se înscrie în arta manierismului pe cale de a se naște și își făurește un stil personal.
◆ Holbein recreează subiectele cele mai cunoscute prin inovații proprii în alegerea formatelor, compoziție, atitudini, expresie. El „laicizează" anumite subiecte religioase. Este maestru în arta portretului.
◆ Pictorul asimilează cu ușurință principiile italiene, asociate uneori cu estetica germană; traduce cu modernitate și ușurință formele clasice și manieriste. Rămâne singurul pictor care poate să realizeze opere *à la manière de* Leonardo, fără a cădea în pastișă. Artistul se impune ca maestru al detaliului și al verismului.
◆ Răceala obiectivă a portretelor sale țin spectatorul la distanță; această specificitate nu favorizează recunoașterea pictorului în epoca contemporană.

• Ca revanșă, compozițiile sale clasice, luminoase, simetrice, piramidale și echilibrate, simțul spațiului, stăpânirea anatomiei redate în răsucire și în racursiu, dulceața chipurilor, clarobscurul și surâsul leonardesc, deși fără *sfumato*, reflectă Renașterea italiană din secolul al XVI-lea.
• Portretele sale evoluează de la clasicismul renascentist la manierism. În locul frumuseții ideale, preferă fizionomia individualizată, limpede și rece, realismul obiectiv distant și imparțial, ieșit dintr-o riguroasă observație. Caută în spatele aparențelor semnificația profundă a chipului. Materialitatea flamandă a naturilor sale moarte și a obiectelor cu textura exactă, în *trompe l'œil,* dă evocărilor lui un aspect mai adevărat decât realitatea.
• La sfârșitul vieții, Holbein se consacră portretului. Este preocupat mai mult de linie, de planeitatea suprafeței decât de modeleu, de adâncime și de jocul culorilor în lumină. Prezintă figurile din față sau aproape frontal, sub un ecleraj neutru ori alb care accentuează alura aristocratică a modelului, creând răceală și distanță între operă și spectator. Portretele sale se inspiră din manierismul italian, german și francez, recompus în manieră personală.



Nicolas Kratzer
1528. Ulei pe lemn, 83 x 67 cm, Paris, Luvru

Astronom, prieten al umanistului Thomas Morus, Nicolas Kratzer este reprezentat de Holbein împreună cu instrumentele sale. Portretul se apropie de idealul clasic mai mult prin atmosferă decât prin împrumuturile formale italiene. Kratzer este de o mare sobrietate în atitudine, în modestia hainelor, calitate accentuată de cromatismul restrâns. Chipul și expresia par îndepărtate. Natura moartă compusă de instrumente, de vână tipic flamandă, pune în valoare în special meseria lui Kratzer și nu statutul său social sau sentimentele.



Anne de Clèves
1539. Pergament maruflat pe pânză, 65 x 48 cm, Paris, Luvru

Soția lui Henric al VIII-lea, Anne de Clèves, este văzută din față. Holbein dă prioritate liniei și suprafaței în detrimentul modeleului. „Aparența“ prințesei distante primează asupra profunzimii „eului“. Mâinile încrucișate simbolizează resemnarea. Eclerajul neutru și frontal o plachează contra unui perete și el în culoare neutră și pune în relief aurul pe catifeaua roșie, semn al rangului său. Portretul atinge un echilibru superior între chip, costum și cadru. Holbein realizează aici sinteza recompusă a manierismului european.

OPERE CARACTERISTICE

Aproximativ 170 de opere au fost pictate de Holbein cel Tânăr.

Retablul Oberried, conținând un *Hristos mort,* 1521, Basel, Km.
Retablul Patimilor, 1524, Basel, Km.
Venus și amor, 1526, Basel, Km.
Sir Henry Guilford, 1527, Londra, Wallace Collection
Nicolas Kratzer, 1528, Paris, Luvru
Georg Gisze, 1532, Berlin, M.E.K.
Ambasadorii, 1533, Londra, N.G.
Charles de Solier, 1534–1535, Dresda, Gg.
Anne de Clèves, 1539, Paris, Luvru
Henric al VIII-lea, 1540, Roma, Borghese
John Chambers, 1541–1543, Londra, N.G.

BIBLIOGRAFIE

Les Peintures de Holbein le Jeune au Louvre, catal. exp., RMN, Paris, 1985; P. Vaisse, H.G. Grohn, *Tout l'œuvre peint de Hans Holbein le Jeune,* Flammarion, Paris, 1987.

Tintoretto



Tintoretto, pictor venețian din secolul al XV-lea, neliniștit și nonconformist, colorist, elaborează un limbaj pictural de mare forță de construcție și de o expresie dramatică intensă, realizat prin interpretări ale formelor, printr-un registru cromatic personal, efecte luministe și printr-o execuție agilă, rapidă, cu materie generoasă. Artificiile manieriste îi susțin simțul expresiv puternic. O mare putere de sugestie și un colorit particular îi caracterizează opera.

PARCURS BIOGRAFIC

• Jacopo Robusti, numit Tintoretto (Veneția, 1518–*id.*, 1594), fiul unui vopsitor (*tintore*), pictor italian din Renaștere, trece prin atelierul lui *Tizian, unde se naște rivalitatea lor. În 1539 se califică „pictor independent". Rămâne la Veneția și face puține călătorii, dar cunoaște noile curente stilistice, importate de umanistul Aretino în 1527, de artiștii Francesco Sansovino și Salviati și prin gravura care circulă frecvent.

• Sensibil la manierism, va picta scene mitologice pentru casetele plafonului din palatul venețian Pisani (1541, Modena; Viena, K.M). Din 1545, își afirmă talentul de portretist în serviciul burgheziei și al nobilimii venețiene: *Portretul unui gentilom* (cca 1545, Paris, Luvru).

• Tintoretto cunoaște opera lui *Michelangelo, cum o dovedește *Sfântul Marcu eliberând un sclav* (1548, Veneția), capodoperă novatoare care îi arată evoluția stilului. *Sfântul Rocco vindecându-i pe ciumați* (1549, Veneția, Biserica S. Rocco) marchează demersul său către luminism. *Istoria Genezei* (pictată pentru Scuola della Trinità, 1550–1552, Veneția, Ac.) dovedește o nouă percepție a peisajului și influența lui Tizian, mai afirmată încă în anii următori: *Suzana și bătrânii* (cca 1555–1556, Viena). Ulterior se inspiră din *Veronese în *Șase scene din Vechiul Testament* (1555, Madrid, Prado) sau în *Vindecarea paraliticului* (1559, Veneția, S. Rocco). Se căsătorește în 1550 și trei din cei opt copii ai săi vor deveni pictori.

• Arta sa înflorește și el pictează cu pasiune. Fecunditatea producției sale și rapiditatea execuției sunt prodigioase. Între 1562–1566, execută la Veneția „Miracolele Sfântului Marcu" pentru Scuola Grande di S. Marco: *Răpirea corpului Sfântului Marcu* (Milano, Brera), *Descoperirea corpului Sfântului Marcu* și *Sfântul Marcu salvând dintr-un naufragiu un sarazin* (Veneția), de o scenografie teatrală, arhitecturală și luministă foarte elaborată. Pictează *Adorarea vițelului de aur, Judecata de Apoi* (1562–1564, Veneția, Biserica Madonna dell'Orto).

• În 1564, începe imensa decorație de la Scuola di San Rocco: pe plafonul Sălii dell'Albergo, *Gloria Sfântului Rocco;* pe pereți *Scene din viața lui Hristos* (1564–1567); pe plafonul din Sala Grande, *Scene din Vechiul Testament,* iar pe pereți *Scene din viața lui Hristos* (1576–1588).

• Înmulțește portretele, mai cu seamă de bătrâni, de un realism fără concesie: *Alvise Cornaro* (cca 1564, Florența, Pitti), *Bătrân cu copil* (1565?, Veneția, K.M.).

• La sfârșitul carierei, devine sumbru și foarte pios. Pictează încă singur cele patru *Alegorii* pentru palatul ducal din Veneția (1577, *in situ*). Cu începere din 1580, datorită numărului mare de comenzi și a decorațiilor în curs de la Scuola din San Rocco, marile sale realizări sunt rodul colaboratorilor din atelierul său: *Aniversarea familiei Gonzaga* la Mantova (1580, München, A.P.); *Scenele vieții lui Hercule*, pictate între 1581 și 1584, în palatul ducal, printre care *Originea Căii Lactee* (1582, Londra, N.G.); *Paradisul* (1588–1592, Veneția; *modello* la Luvru); picturile pentru Sala Inferioară de la Scuola di San Rocco (1583–1587) și *Cina cea de taină* (1592–1594, Veneția), ultima viziune grandioasă și poetică a artistului.

Portretele sunt de o mare acuitate psihologică, implacabile în realitatea pe care o relevă: *Procurorul M. Grimani* (cca 1580, Madrid, Prado) sau *Vicenzo Morosini* (cca 1581–1582, Londra).

Arta lui Tintoretto suscită laudele literaților și reproșurile clerului conservator care îl denunță ca provocator. Vocabularul său plastic este redus la scheme de reprezentare de generațiile de artiști care i-au succedat.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Tintoretto realizează opere de formate variate și gigantice compoziții religioase, în frescă sau pe pânză, la comanda confreriilor bisericești. Scenele galante, mitologice și portretele de gentilomi, de doamne, dogi sau prelați sunt executate pentru comanditari particulari. Pictează câteva autoportrete prezumtive.
Stilul său scoate la iveală un gust multicultural, de la clasicism, manierismul toscan, roman și emilian până la cultura venețiană. Fără îndoială prezent la Roma către 1547, admiră plasticitatea corpurilor pictate de *Michelangelo și manierismul lui Salviati. La Mantova, în 1580, descoperă frescele manieriste ale lui Giulio Romano, într-un stil narativ violent, bogat din punctul de vedere al formei. Este influențat de arta venețienilor, de la manierismul neliniștit al lui Pordenone, la cel irealist și nervos al lui Schiavone, la clasicismul luminos și colorat al lui Tizian sau decorativ, poetic și rafinat al lui *Veronese.

• Până în 1542, Tintoretto se arată atașat de tradiția clasică venețiană. Apoi dă dovadă de o rigoare plastică și de un luminism propriu (efecte puternice de lumină). Stilul său se hrănește din împrumuturi romane și emiliene manieriste: compoziția dezaxată și oblică a lui Giulio Romano, plasticitatea formelor și fermitatea ductului, musculaturile în relief ale lui Michelangelo, racursiurile figurilor în mișcare, văzute „în zbor", și efectele organizării perspectivale a unui spațiu colorat și luminos tizianesc, contrastele colorate... Limbajul lui Tintoretto se caracterizează astfel printr-o construcție plastică puternică, animată de figuri în mișcare, scăldate într-o lumină crudă.
• Ulterior, se dezlănțuie stilul său propriu. Plasează ca la teatru personaje obișnuite descrise cu realism, în atitudini variate, cu gesturi reținute. Demonstrează interesul pentru semnificația dramatică, exaltată de lumina „divină" și pentru un efect turbionar spectaculos într-o spațialitate multiplă și fantastică. Unifică lucrarea prin forța luminii care se abate asupra culorilor foarte contrastante într-o alternanță violentă de umbre și lumini.
• Către 1550, se mai întoarce o dată spre venețieni. Îl admiră pe *Tizian pentru coloritul scânteietor, pentru peisajele luxuriante și adânci care închid lumina în culoare, pentru echilibrul dintre culoare, linie și lumină, pentru pasta sa caldă. Se inspiră din Veronese, din nudurile senzuale și poetice ale acestuia, din decorația lui, din maniera de a lega între ele personajele, din bogăția racursiurilor, din scenele vaste populate cu mulțimi.
• Perioada târzie dă la iveală misticismul său și o poetică, dramatică și nervoasă, care face apel la emoție. Compoziția dinamică, într-un cadru arhitectural sau în peisaj, cuprinde personajele într-un vârtej sub „proiectoare" alburii sau de aur, care decolorează și multiplică tentele etalate cu vervă. „Artistul face să explodeze spațiul, structura plastică, apelând mai cu seamă la lumină pentru a interpreta viziunile sale dramatice" (A. Pallucchini, 1968).
• Către sfârșitul carierei, rapiditatea tehnicii picturale creează mișcarea, înecând figurile în spații vertiginoase care vibrează într-o lumină cvasisupranaturală. Unele creații târzii, realizate cu ajutorul elevilor, arată o sistematizare a stilului.
• Portretele urmează aceeași evoluție plastică. O amplă galerie de bătrâni, în camaieuri de brun pe fonduri luminoase, apoi pe fonduri închise, evoluează către o gamă purpurie. Tintoretto descrie esențialul fără nici o reținere: forța psihologică, luciditatea modelelor și fragilitatea lor fizică, cufundate în pasta colorată.

UN MARE MAESTRU

◆ Admirat și criticat în timpul vieții, copiat prost, înțeles greșit în secolele următoare, Tintoretto își regăsește locul de mare maestru la începutul veacului XX.
◆ El întruchipează „criza manieristă" a unui artist independent.
◆ Elaborează o iconografie insolită: *Moartea lui Abel, Bazinul de purificare*, ciclul *Sfântului Marcu, Originea Căii Lactee*...
◆ Înainte de a picta, artistul realizează machete cu mici manechine din ceară pe care le distribuie în compoziție. Pictează cel mai mare tablou din lume (*Paradisul:* 7 x 22 m). Se arată de asemenea în largul lui executând o frescă în timpul necesar realizării unei pânze. Rapiditatea de execuție o depășește pe aceea a oricărui alt pictor.
◆ Opera sa răspândește o lumină particulară. Artistul sugerează forma, neagă poza tradițională a portretelor, iubește pasta care înghite figurile și aureolele care luminează chipurile văzute adesea în *contre-jour*.

Sfântul Marcu eliberând un sclav
1548. Ulei pe pânză, 4,15 x 5,41 m, Veneția, Galleria dell'Accademia

Acest episod inspirat din Legenda aurea *a lui Jacques de Voragine, pictat pentru Scuola Grande di San Marco, relatează istoria eliberării miraculoase de către Sfântul Marcu a unui servitor care urma să fie omorât pentru că nu ascultase porunca stăpânului de a venera relicvele sfântului. Întâmplarea se desfășoară într-un cadru arhitectural unde personajele sunt dispuse parcă pe scena unui teatru. Tintoretto pictează ivirea Sfântului Marcu în momentul crucial în care călăii se pregătesc să execute sclavul, care zace printre uneltele supliciului: bucăți de lemn, ciocane. Racursiul îndrăzneț al Sfântului Marcu răspunde celui al sclavului de pe pământ, în sens opus. Unitatea de timp, de loc și de spațiu este păstrată. Momentul, precis ales, insistă pe prezența oamenilor obișnuiți, în timp ce figurile principale ale compoziției sunt cuprinse în ovalul unui spațiu închis. Această pânză cu un stil nou și virtuoz îl consacră pe maestru. Tintoretto își demonstrează capacitatea de a compune o operă nouă și splendidă plecând de la elemente artistice de împrumut: racursiul michelangelesc, narațiunea și elementele formale manieriste, limpezimea venețiană. Talentul său se bazează pe virtuozitatea stăpânirii culorii, pe efectele de ecleraj, pe căldura pastei tizianești și pe pasiunea fierbinte de a picta.*



BIBLIOGRAFIE

P. de Vecchi, S. Béguin, *Tout l'œuvre peint de Tintoret*, Flammarion, Paris, 1971; F. Valcanover, T, Pignatti, *Tintoret*, Cercle d'art, Paris, 1985; D. Rostand, *Peindre à Venise au XVI^e siècle: Titien, Véronèse, Tintoret*, Flammarion, Paris, 1993; *Jacopo Tintoretto: ritratti*, catal. exp., Veneția, Viena, Electa, 1994.



Cina
1592–1594. Frescă, 3,65 x 5,68 m, Veneția, Biserica San Giorgio Maggiore

Această ultimă operă a lui Tintoretto, cu un subiect predilect al artistului, își dovedește originalitatea prin perspectiva oblică, formele care se scaldă în culorile devenite lumină; meșteșugul rapid este de o uimitoare virtuozitate, iar pasta caldă. Luminismul este revoluționar: figurile sfinților plasate în contre-jour *țâșnesc din penumbră grație luminii aureolelor. „Două focare luminoase leagă sala enormă și goală unde Hristos dă apostolilor împărtășania: o lumină reală proiectată de o lampă lovește personajele din spate, în timp ce o luminozitate fantastică se răspândește în jurul capului lui Hristos, iar îngerii care se precipită din cer par făcuți din aceeași substanță luminoasă. Realitatea cotidiană, accentuată de o savoare aproape populară, este transfigurată de această dublă lumină într-o manieră care ar putea fi numită expresionistă" (P. de Vecchi, 1971).*

OPERE CARACTERISTICE

În cursul lungii sale vieți, Tintoretto a pictat mai mult de 300 de lucrări.

Scene mitologice, 1541, Modena, G. Estense, casetele plafonului
Sfântul Marcu eliberând un sclav, 1548, Veneția, Ac.
Suzana și bătrânii, 1555–1556, Viena, K.M.
Descoperirea corpului Sfântului Marcu, Veneția, Ac.
Fresce, 1564–1587, Veneția, Scuola di San Rocco
Alegorii, 1577, Veneția, Palatul Dogilor
Portretul lui Vicenzo Morosini, cca 1581–1582, Londra, N.G.
Paradisul, 1588–1592, Veneția, Palatul Dogilor (*modello* la Luvru)
Cina, 1592–1594, Veneția, S. Giorgio Maggiore

Veronese



Veronese, mare pictor și decorator italian, coloristul serbărilor și ceremoniilor Veneției, reprezintă poetic fericirea și frumusețea. Exaltă somptuozitatea podoabelor și mâncărurilor; limbajul său este plin de îndrăzneli, de la perspectivele vertiginoase la tentele clare și luminoase.

PARCURS BIOGRAFIC

• Paolo Caliari, numit Veronese (Verona, 1528–Veneția, 1588), artist italian, egalează geniul colorist al contemporanilor săi *Tizian și *Tintoretto. La Verona, oraș de efervescență artistică, aproape de Parma și de Mantova, își începe la zece ani ucenicia pe lângă A. Badile și pe lângă tatăl său, sculptor; se inspiră din pictorii din Brescia și din manieriști, pe urmele lui Parmigianino și Tizian. Astfel, pictează *Fecioara pe tron între sfinți și donatori* (1548, Verona, Castelvecchio) și fresce alegorice (1551, Villa Soranzo de Treville).

• În 1553, Veronese sosește la Veneția pentru a decora Palatul Dogilor în colaborare cu manieriștii Ponchino și Zelotti: *Iunona revărsându-și darurile asupra orașului Veneția* (1553–1554, *in situ*), în care își demonstrează talentul de decorator. Devine mai preocupat de aspectul formal în *Încoronarea Fecioarei* (1555, Biserica S. Sebastiano) și de importanța culorilor realizând *Scene din viața Esterei* (1556, *id.*); *Fecioara în glorie și Sfântul Sebastian* (1559–1561, *id.*); *Pelerinii din Emaus* (1559–1560, Paris, Luvru). Simțul său pentru lumină izbucnește într-o capodoperă ca *Ospăț în casa lui Simon fariseul* (1560, Torino). Excelează în arta portretului, prețios și luminos: *Frumoasa Nani* (cca 1556, Paris).

• Frescele din Villa Barbaro, construită de Palladio la Maser, în Veneția, impozante, dar de o răceală absolută, etalează fericirea. În paralel, Veronese își dezvoltă simțul poetic în tablouri ca *Odihnă în timpul fugii în Egipt* (1560–1570, Otawa, N.G.).

• Stilul său evoluează către „luminismul" lui Bassano: *Martiriul Sfântului Sebastian* (1565, Biserica S. Sebastiano); *Familia lui Darius la picioarele lui Alexandru* (1565–1567, Londra). Operele gigantice, a căror iconografie catolică este „deturnată" sub aparențe profane, sunt la un moment dat condamnate de Inchiziție: *Nunta din Cana* (1562–1563, Paris); *Familia Cuccina prezentată Fecioarei* (1571, Dresda, Gg.). Inchiziția îi reproșează în special costumele germane ale soldaților, apostolul care își curăță dinții, dar pictorul schimbă doar titlul: *Cina* devine *Ospăț în casa lui Levi* (1573, Veneția, Ac.).

• Arta lui Veronese, pictor oficial, devenită mai sobră, intimă și lirică, se îmbogățește cu peisaje: *Alegoria Veneției și a Virtuților* (1575–1577, Veneția, Palatul Dogilor); *Răpirea Europei* (1589, *id.*); *Moise salvat din ape* și *Venus și Adonis* (1580, Madrid). Ultimele sale opere sunt consacrate evocării sentimentelor de glorie, cum sunt cele de pe plafonul Palatului Dogilor, *Triumful Veneției* (1583, Veneția) sau ale celor patetice: *Lucreția* (cca 1583, Viena, K.M.); *S. Pantelimon vindecând un copil* (1587, Veneția). Pictează numeroase portrete printre care *Portretul unui sculptor* (cca 1587, New York, M.M.).

Simplii executanți din atelierul lui Veronese nu pot asigura continuitatea. Arta sa a fost o sursă de inspirație universală, începând cu barocul italian

până la neoimpresionismul lui *Seurat, trecând prin *Rubens, *Velázquez, *Tiepolo, *Delacroix, *Monet în special.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Veronese creează decoruri și tablouri gigantice, abordează subiecte religioase sau profane (alegorice, mitologice și contemporane) pentru Palatul Dogilor, pentru casele private ale marilor familii (Barbaro, Cuccina...) și biserici și realizează câteva portrete în mărime naturală.
La Verona, armonizează decorațiile cu arhitectura vilelor concepute de Sanmicheli și Palladio. La Veneția, studiază opera lui Tizian, a lui Tintoretto și Bassano, dar nu reneagă manierismul florentinilor Salviati și Giorgio Vasari. Parma îi relevă arta lui Parmigianino și a lui *Correggio, Brescia pe aceea a lui Savoldo și Moretto... La Mantova, admiră viziunea lui Primaticcio, frescele lui Giulio Romano, iar la Roma pe acelea ale lui *Michelangelo și *Rafael. Veronese asociază gustul său pentru arhitectură cu vasta cunoaștere a picturii.
În decursul evoluției sale stilistice, pictorul asimilează, interpretează și depășește propunerile manieriste, clasice și luministe ale predecesorilor săi italieni: valorile ritmice ale lui Parmigianino; elanurile formale, eleganța și nuanțele lui Correggio; efectele argintate și reci ale lui Savoldo; motivele arhitecturale și coloritul sclipitor al nobilelor și seninelor figuri ale lui Moretto; decorația încărcată cu compoziții tumultuoase, perspective insolite și cromatica saturată ale lui Giulio Romano; tonurile reci și disonante ale lui Primaticcio; plastica monumentală a lui Michelangelo și clasicismul lui Rafael; construcția prin culoarea tonală, scenele sau realitatea ideală ale lui Tizian; luminismul crepuscular, rece al lui Bassano și Tintoretto.

• La începutul carierei, concepția lui Veronese este aceea a unui manierist, liniștită și epurată, pe fundalul unei arhitecturi clasice paladiene sau manieriste, într-un univers în care culoarea este încă tonală.
• La Veneția, cu începere din 1560, anvelopa tonală dispare, gama colorată se luminează; Veronese își afirmă stilul decorativ plin de vioiciune, melodios și poetic. Subiectele sunt puse în slujba culorii. Compozițiile sale în basorelief, cu unghiuri de vedere în coborâre celebrează frumusețea și bucuria. Tentele clare și luminoase, cu nuanțe gri-perle, se armonizează cu umbrele transparente și colorate, în refuzul clarobscurului. Culorile conținute de forme cu contururi precise, câteodată apropiate, câteodată complementare, sunt folosite într-o abordare intuitivă, care va fi reluată pe baze științifice de *Seurat. Astfel, Veronese depășește pictura tonală a lui Tizian, luminismul venețian al lui Bassano și descoperă efectul maxim de luminiscență și de intensitate, caracteristică a purității singulare a artei sale.
• Decorațiile sale sunt iluzioniste, scăldate într-o lumină difuză, favorizând mereu reprezentarea arhitecturală și perspectivele sobre, populate de figuri monumentale cu savante racursiuri și zboruri michelangelești. Mulțimile animă primul plan, în culori bogate și vii, în timp ce

UN MARE MAESTRU

◆ Veronese este admirat din timpul vieții, apoi studiat în secolele următoare de pictorii din întreaga Europă.
◆ Mare decorator, Veronese se înscrie în tradiția coloristă venețiană.
◆ Dovedește predilecție pentru subiectele înfățișând ospețe biblice, a căror iconografie o revoluționează laicizând-o. Pictează motive arhitecturale, uneori împrumutate din edificiul pe care îl ornamentează. Construiește perspective multiple și în coborâre.
◆ Artistul practică arta frescei cu tot atâta ușurință ca și pictura în ulei. Se dovedește precursorul folosirii culorilor complementare. Culoarea sa oferă un efect maxim de luminozitate.

grandilocventele arhitecturi false compun un fundal de tonalitate rece; asemănarea academică a atitudinilor și a detaliilor de construcție nu pare a fi o prioritate pentru el.

• În anii 1570, Veronese face să triumfe scena de ceremonie a Veneției în opere monumentale care cântă vesel, unde forma și claritatea se arată sub o lumină ideală. Libertatea culorii contribuie la laicizarea subiectelor, în detrimentul sacralității; Veronese plasează bufoni în suita lui Iisus, introduce portretele prietenilor într-o scenă de *concertino*, „găzduită" de *Nunta din Cana*. Declară tribunalului Inchiziției că revendică pentru pictori „aceleași licențe pe care le au poeții și nebunii".

• Ultimele sale opere, mai puțin complexe, melancolice și intime, cu culori atenuate, cu ecleraj crepuscular și difuz, favorizând peisajul în dauna arhitecturii, sunt mai aproape de arta naturalistă a lui Bassano. Totuși „limbajul figurativ își păstrează caracteristicile formale în precizia interpretării culorii, care este aceea a unui artist liber și cu anvergură de deschizător de drumuri" (T. Pignatti, 1999).



Nunta din Cana
1562–1563. Ulei pe pânză, 6,66 x 9,90 m, Paris, Luvru

Executată pentru refectoriul Mânăstirii San Giorgio Maggiore, această pânză oferă episodului biblic o interpretare profană condamnată de Inchiziție și pune în scenă o ceremonie venețiană. Este o operă magistrală atât prin format, cât și prin compoziție, supraîncărcată în partea de jos, aerată în cea de sus și închisă pe cele două laturi de coloane antice. Fidel manierismului, Veronese multiplică unghiurile perspectivei.
Printre cele 132 de personaje, multe sunt recognoscibile: în primul plan, în grupul muzicienilor, îl înfățișează pe Tizian la contrabas, pe Tintoretto, Bassano și pe el însuși ca violoniști. Ajutat de colaboratori și în special de Fra Benedetto pentru partea arhitecturală și câteva personaje, Veronese exprimă talentul de colorist și de decorator, imaginația prodigioasă. Figurile, în atitudini inedite uneori, arborează țesături moarate și sidefii, masa geme de mâncăruri rafinate. Tentele lor vii și calde, opuse celor clare, reci și albe ale arhitecturii paladiene, atestă refuzul clarobscurului și al culorii tonale, în beneficiul cromatismului luminos și al umbrelor colorate care ajung la desăvârșire într-un stil viu și personal.

OPERE CARACTERISTICE

Veronese a pictat în jur de 300 de tablouri și fresce.

Fresce alegorice, 1553–1554, Veneția, Palatul Dogilor
Încoronarea Fecioarei, 1555, Veneția, Biserica San Sebastiano
Ospăț în casa lui Simion fariseul, 1560, Torino, G.S.
Frumoasa Nani, cca 1556, Paris, Luvru
Frescele din Villa Barbaro, 1562, Maser, *in situ*
Martiriul Sfântului Sebastian, 1565, Veneția, Biserica S. Sebastiano
Familia lui Darius la picioarele lui Alexandru, 1565–1567, Londra, N.G.
Nunta din Cana, 1562–1563, Paris, Luvru
Venus și Adonis, 1580, Madrid, Prado
Sf. Pantelimon vindecând un copil, 1587, Veneția, Biserica S. Pantaleone



Venus și Adonis
1580. Ulei pe pânză, 2,12 x 1,91 m, Madrid, Prado

Adonis doarme pe genunchii lui Venus, obosit după vânătoarea de mistreți, sub privirile lui Cupidon care mângâie un ogar. Acest subiect mitologic folosește talentului decorativ al lui Veronese într-o compoziție sobră, populată de puține personaje. Arhitectura dispare aici în beneficiul unui peisaj viu și vaporos. Cromatica este constituită în principal din albastru, verde și galben. Tonul cerului amenințător, anunțând moartea lui Adonis, se armonizează cu stofa care o acoperă pe zeița dragostei, ușor melancolică. Culorile și complementarele își răspund între ele.

BIBLIOGRAFIE

S. Béguin, R. Marini, *Tout l'œuvre peint de Véronèse*, Flammarion, Paris, 1970; *Paolo Veronese restauri*, catal. exp., Verona, Veneția, Washington, 1988; *les Noces de Cana*, catal. exp., RMN, Paris, 1992; T. Pignatti, F. Pedrocco, *Véronèse: catalogue complet des peintures*, Bordas, Paris, 1992.

Bruegel cel Bătrân



Bruegel este un observator minuțios. Umanist, narator epicureic al realității cotidiene țărănești, dovedește o viziune universală a condiției umane. Arta sa împacă în aceeași operă contrariile: influențele diferitelor epoci, subiectele religioase și laice, compozițiile clasice și „baroce", stilul italienizant și olandez, tehnici variate. Culori proaspete îmbracă personajele, în timp ce în peisaje devine evidentă înmuierea tonurilor, brun, verde și albastru.

PARCURS BIOGRAFIC

• Pieter Bruegel sau Brueghel ori Breughel, numit Pieter Bruegel cel Bătrân (Breughel, Brabant, cca 1525/1530–Bruxelles, 1569) s-a născut într-o familie de pictori flamanzi. Devine elevul lui P. Coecke van Aelst, apoi, în 1551, meșter în ghilda pictorilor din Anvers. Desenator și gravor de peisaje al editorului și negustorului de stampe Hieronymus Cock, între 1552 și 1555, face dese drumeții în Alpii italieni.

• Primele sale tablouri reprezintă peisaje: *Peisaj cu Hristos apărând apostolilor* (1553, Belgia, colecție particulară) și *Căderea lui Icar* (1558, Bruxelles, B.-A.). Reluând o formă tradițională în Flandra, amuză spectatorul cu scene de viață țărănești, de muncă sau festive, ilustrând adesea proverbe populare: *Nuntă țărănească în interior* (1556, Philadelphia), *Douăsprezece proverbe flamande* (1558, Anvers, M.M.B.); *Proverbele* (1559, Berlin). În opera sa sunt prezente o anumită morbiditate și un sentiment tragic: *Lupta dintre carnaval și postul Paștelui* (1559, Viena); *Triumful morții* (1562–1563, Madrid); *Căderea îngerilor rebeli* (1562, Bruxelles, B.-A.); se inspiră din J. *Bosch în *Sinuciderea lui Saul* (1562, Viena) și *Dulle Griet (Margot nebuna*, 1563, Anvers, M.M.B.). Simțul său de observație și darul narațiunii se citesc de asemenea în *Jocuri de copii* (1559–1560, Viena). Bruegel excelează în reprezentări de interioare, de peisaje, dar și de arhitecturi, în *Turnul Babel* (1563, Viena și Rotterdam).

• În 1563, o ia în căsătorie pe fiica profesorului său și se instalează la Bruxelles. Anul următor se naște Pieter Bruegel cel Tânăr, care va deveni pictor. Bruegel elaborează operele sale religioase: *Adorația magilor* (1564, Londra), răspunzând criteriilor compoziției clasice italiene, olandeză în detalii; *Ducerea Crucii* (1564, Viena), unde Hristos este înecat în mulțime și peisaj; *Numărătoarea pruncilor din Betleem* (1566, Bruxelles); *Masacrul inocenților* (1565–1566, Viena, K.M.). În seria „Lunilor" (1565) înfățișează viața obișnuită a țăranilor într-un peisaj natural, infinit de vast: *Vânător iarna* (Viena), *Furtuna (id.); Cositul* (Praga), *Secerișul* (New York) și *Reîntoarcerea turmelor* (Viena). Pictorul integrează ciclul anotimpurilor chiar în subiecte religioase precum *Convertirea Sfântului Pavel* (1567, *id.*) sau *Adorația magilor iarna* (1567, Winterthur, colecție particulară).

• În ultimii ani revine la serbările populare: *Dansul miresii* (1566, Detroit, I.A.); *Dansuri țărănești* sau *Nunți țărănești* (cca 1568, Viena). Acestor scene de sărbătoare le opune mizeria omenească, fizică în *Cerșetorii estropiați* (1568, Paris, Luvru), a celor orbiți de patima cărnii sau cu spiritul orb în *Parabola orbilor* (1568, Napoli) și în *Mizantropul (id.)*. În toate subiectele, peisajul redat nu este influențat de condiția umană, așa cum o subliniază *Proverbul căutătorului de cuiburi* (1568, Viena) sau *Coțofana pe spânzurătoare (id.*, Darmstadt, Landesmuseum).

Un an înainte de moarte, i se naște cel de al doilea fiu, Jan I, numit Bruegel al Catifelelor, care va deveni un pictor cunoscut. Primul fiu face numeroase copii după operele tatălui. Mezinul este cel mai dotat. Și descendenții lor vor fi pictori.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Bruegel cel Bătrân pictează în ulei, pe lemn sau în tempera (*detrempe*) pe pânză, în formate de mărime mijlocie, tablouri unice sau de serie; subiectele sale aparțin unui gen considerat „minor". Pictează peisaje panoramice, foarte compuse, articulate în jurul scenelor biblice, ilustrări astrologice sau diablerii, proverbe sau reprezentări populare ale vieții țărănești. În toate

acestea ciclul anotimpurilor este foarte prezent. Nu realizează nici tablouri de devoțiune, nici scene eroice ca pretext pentru nuduri monumentale.
Bruegel este influențat de imagistica de la sfârșitul Evului Mediu și de artiștii din Nord, de Joachim Patinir, *Bosch și *van Eyck. Călătorește în Italia, la Roma, Napoli și în Sicilia; adoptă marile principii ale artei italienești renascentiste.

• La începuturile sale, Bruegel este interesat de vederile panoramice ale Alpilor sau din Napoli, cu orizonturi albăstrite luate de la Patinir. Precizia detaliului și adâncimea panoramei rămân o constantă a artistului.
• În 1556, în primele sale scene de moravuri, peisajul joacă un rol important și Bruegel reproduce compoziția ilustrațiilor medievale: abundență de motive, uneori decorative, linii riguros construite, opuse spontaneității figurilor care mișună. În scenele sale țărănești se arată preocupat să reprezinte realitatea inserând acolo și alte niveluri de lectură cu ajutorul unor mici detalii (cele patru berete din *Jocuri de copii* compun un chip). O mulțime de mici personaje îi invadează pânzele și devin pretextul a numeroase scenete evocând viața cotidiană. Conceperii omului ideal, Bruegel îi preferă un om din carne și oase, muncind, trăind, mâncând, sărbătorind.
• Din 1562, artistul integrează mai multe personaje în peisajul unei naturi puternice și dominatoare, schițând o alianță între om și pământ. În ciclul „Lunilor", peisajul se compune din planuri paralele, mase colorate și este animat de elemente reale, vegetale și umane, care se pierd în spațiu. Alături de realismul descriptiv (propriu flamanzilor), pitoresc și decorativ, operele tind să impună o concepție poetică asupra anotimpurilor și chiar ideea de anotimp, cosmic și universal; noua viziune a lui Bruegel va fi aceea a unui „ciclu etern" (C. de Tolnay) care înglobează omul și natura, apropiindu-l pe artist de concepțiile baroce.
• Comparate cu reprezentările umaniste tradiționale, scenele mitologice sau biblice relevă o interpretare originală; episoadele sacre sunt cufundate într-o realitate profană, dar divinul le poartă către imediatețea cotidiană. Uneori un detaliu poate să fie cheia unei mari compoziții. În *Căderea lui Icar*, subiectul principal pare îndepărtat către statutul de episod secundar, atât de mult se înscrie în permanența naturii unde țăranul din primul plan lucrează dintotdeauna pământul. În *Ducerea Crucii*, drama aparține vieții și se desfășoară sub ochii curioșilor, ai speriaților și mai cu seamă ai indiferenților. *Căderea îngerilor rebeli* sau *Triumful morții* se inspiră din iconografia demoniacă și supranaturală a lui Bosch, interpretată cu fantezie. În *Turnul Babel* care, deși înălțat pentru eternitatea omului, este sortit distrugerii, apare un anumit sens tragic al existenței.
• Compoziția operelor lui Bruegel, clară, ritmată și unificată, în ciuda unui număr din ce în ce mai mare de detalii, este ordonată de marile linii ale structurii trasate cu piatră neagră, manieră care îl diferențiază de primitivii flamanzi, ale căror opere erau elaborate mai ales plecând de la detalii.

UN MARE MAESTRU

◆ Cunoscut mai ales ca pictor al vieții țărănești, Bruegel se impune în timpul vieții în Flandra și apoi în Europa. Succesul său a fost de durată.
◆ Artist al Renașterii prin clasicismul și umanismul său, Bruegel amestecă lecțiile artei italiene cu o inspirație clară și tipic flamandă. În anumite privințe anunță barocul.
◆ Bruegel este primul artist din nordul Europei care înglobează omul și natura într-o viziune umanistă și care respectă realismul descriptiv flamand. El privește Italia ca un vast peisaj și nu-i copiază pe marii maeștri. Conceptualizării italiene cu privire la om îi preferă viziunea personajelor ancorate în realitate. Este în căutarea unei „conștiințe noi care încă nu este conștiința istorică" (C.H. Rocquet, 1968).
◆ Bruegel, supranumit multă vreme „Bufonul" sau „Țăranul", ridică genul minor al picturii de moravuri la rangul marii arte.
◆ Unele pânze sunt pictate în tempera *(detrempe)* pe un suport brut, fără grund, care cu timpul absoarbe o parte din stratul pictural, de unde aspectul mat. În schimb, în uleiuri, o preparație colorată în brun sau ocru ajută la fixarea culorilor, unificând tonalitatea generală.

• Factura, îngrijită și prețioasă, lasă să apară mici urme de pensulă într-o textură uneori fluidă și diluată. Dar la Bruegel se întâlnește și pensulația ușoară în pasta groasă, densă și onctuoasă, ceea ce sugerează o mișcare; formele sunt atunci puțin modelate, contururile rămân neclare. Petele de culoare ale siluetelor, lumina difuză și tonurile armonioase realizează unitatea tabloului; subzistă opoziția între un univers superior luminos și o scenă terestră patetică *(Orbii)*.
• Către sfârșitul carierei, Bruegel simplifică discursul. Realizează peisaje locuite de personaje de dimensiuni mari, puțin numeroase. Compoziția concentrată și echilibrată, monumentalitatea figurilor, concepția spațiului, chiar dacă unghiul de vedere este puțin aerian, omul mereu integrat naturii sunt elemente care îl apropie de arta Renașterii.
• Bruegel se situează deci în poziția unui talentat negociator care trebuie să împace contrariile: se inspiră din sfârșitul Evului Mediu, din Renaștere și anunță premisele barocului, într-un stil în același timp liniar și plastic. Asociază colosalul cu miniatura, festivul și tragicul, eternitatea și imediatul, mitul și realitatea, imobilitatea și mișcarea, viața și moartea, râsul și drama, umorul și seriosul.



Lupta dintre carnaval și postul Paștelui
1559. Ulei pe lemn, 1,18 x 1,64 m, Viena, Kunsthistorisches Museum

Această scenă de moravuri țărănești simbolizează trecerea zilelor de post din perioada premergătoare Paștelui. Ea îi opune într-o luptă parodică pe cei care sărbătoresc carnavalul celor care postesc. Primii, la stânga, sunt conduși de personificarea carnavalului, un burtos zdravăn așezat călare pe un butoi, pe cap cu o plăcintă de tărâțe și duelând cu o frigare. Acoliții săi, și ei împopoțonați cu mâncăruri, îl urmează în sunetul muzicii. La dreapta, o femeie slabă întruchipează postul. Stând pe o strană trasă de un călugăr și o credincioasă, ea poartă pe cap un stup care evocă mierea zilelor de post și prezintă la capătul unei lopeți două scrumbii. Marmita pentru midii, biscuiții și covrigii, mâncăruri de post, vor fi în curând înfulecate de cortegiul care o urmează.
Pictorul a realizat subiectul în tradiția Țărilor de Jos. Acest interes pentru observarea obiceiurilor populare, revelator pentru arta lui Bruegel, denotă înțelegerea pentru umanitatea din carne și oase cu imperfecțiunile ei. Serbarea este aici unul din mijloacele de reprezentare a comediei umane. Fiecare figură, în precizia sa colorată amintind de arta miniaturii, își are locul bine stabilit într-o compoziție care pare să se continue dincolo de limitele pânzei, dincolo de ceea ce vede ochiul, într-o lume imaginară pe care ne-o oferă Bruegel.



Vânătorii iarna (***Iarna***, din seria „Lunilor")
1565. Ulei pe lemn, 1,17 x 1,62 m, Viena, Kunsthistorisches Museum

Bruegel ne invită să intrăm în iarnă pe urmele vânătorilor din primul plan și să ne lăsăm privirea să alunece după diagonala copacilor până la beleșteiele înghețate din depărtare pentru a descoperi anotimpul iernii și mai precis esența ei. O a doua diagonală delimitează primul plan (decor de sat și oameni) și peisajul văzut de sus în jos și în adâncime.
Pe albul uluitor al tabloului înzăpezit, nuanțat de griuri de oțel pentru gheață și cer, personajele și elementele naturii supraviețuitoare, arbori, păsări, se suprapun pe fundal ca niște umbre chinezești. Chiar vânătorii din primul plan, văzuți din spate, sunt mai curând niște siluete decât făpturi umane. Aceste umbre care se agită în imensitatea peisajului înghețat sunt totuși infinit de prezente prin diversitatea activităților lor: scene din viața cotidiană a satului, jocuri de iarnă pe gheață.

OPERE CARACTERISTICE

Opera lui Bruegel cuprinde 45 de tablouri și 135 de desene. Majoritatea picturilor sunt semnate și datate în perioada 1553–1568.

Nuntă țărănească în interior, 1556, Philadelphia, c. John G. Johnson
Proverbele, 1559, Berlin, M.E.K.
Lupta dintre carnaval și postul Paștelui, 1559, Viena, K.M.
Jocuri de copii, 1559–1560, Viena, K.M.
Triumful morții, 1562–1563, Madrid, Prado
Căderea îngerilor rebeli, 1562, Bruxelles, B.-A.
Sinuciderea lui Saul, 1562, Viena, K.M.
Turnul Babel, 1563, Viena, K.M. și Rotterdam, B.V.B.
Adorația magilor, 1564, Londra, N.G.
Ducerea Crucii, 1564, Viena, K.
Numărătoarea pruncilor din Betleem, 1566, Bruxelles, B.-A,
Seria „Lunile anului", 1565, Viena, K.M.; Praga, Narodni Galerie; New York, M.M.
Dansuri țărănești și *Nunți țărănești*, cca 1568, Viena, K.M.
Parabola orbilor, 1568, Napoli, Capodimonte
Proverbul căutătorului de cuiburi, 1568, Viena, K.M.

BIBLIOGRAFIE

Bruegel. Une dynastie des peintres, catal. exp., Bruxelles, 1980; P. Bianconi, C.de Tolnay: *Tout l'œuvre peint de Bruegel l'Ancien*, Flammarion, Paris, 1981; W. Stechow, *Peter Bruegel l'Ancien*, Cercle d'Art, Paris, 1987; P. Francastel, *Bruegel*, Hazan, Paris, 1995; A. Wied, *Bruegel*, Gallimard-Electa, Paris, 1997; *Peter Bruegel [...]*, catal. exp., Essen; Viena, Anvers, 1997–1998.

El Greco



Mare colorist, solitar și original, pictor religios ardent și portretist „umanist", El Greco își extrage caracteristicile stilistice din originile lui grecești, din arta italiană și din cea a Spaniei. Pânzele sale emană spiritualitate și dramatism: artistul duce manierismul la paroxism cu elongația uimitoare a corpurilor și cu tonalitatea rece și acidulată a operelor.

PARCURS BIOGRAFIC

• El Greco („Grecul"), născut Domenikos Theotokopoulos (Candia, Creta, posesiune venețiană, 1541–Toledo, 1614), pictor spaniol, provine dintr-o familie catolică mic-burgheză. Începuturile sale sunt puțin cunoscute; este posibil ca meșterul Gripiotis să-l fi învățat arta icoanelor și pe aceea a Renașterii venețiene. Aceste influențe sunt sesizabile în *Moartea Fecioarei* (Syros, Biserica Adormirii), în *Altarul portativ* (Modena, G. Estense) sau în *Sfântul Francisc stigmatizat* (Geneva, colecție particulară). El Greco devine meșter la douăzeci și cinci de ani.
• Decide să plece în Italia. Se instalează la Veneția (1568–1570), unde se lasă pătruns de arta maeștrilor culorii și luminii: *Vindecarea pruncului orb* (cca 1570–1572, Parma, G.N.), cu dispunerea personajelor moștenită de la *Tinteretto și *Iisus izgonindu-i pe negustori din Templu* (cca 1570–1572, Washington). Se poate să fi frecventat atelierul lui *Tizian.
• Prezent la Roma din 1570 până în 1577, își împlinește dorința de a cunoaște arta Antichității, a Renașterii și a manierismului. Pictează portretele principale, foarte venețiene: guvernatorul Maltei *Vincentio Anastagi* (cca 1575, New York, E.C.), miniaturistul croat *Giulio Clovio* (1570–1575, Napoli), care-l prezintă cardinalului Farnese. Acesta îl introduce în grupul de erudiți din anturajul său, a cărui figură centrală era bibliotecarul Fulvio Orsini. Figurează în registrele Academiei Sf. Luca în 1572. Unele dintre operele sale se inspiră din arta lui *Michelangelo precum *Pietà* (1570–1572, New York, Hispanic Society) și mai târziu *Sfântul Sebastian* (cca 1577, catedrala din Palencia). Totuși rămâne fidel maeștrilor venețieni: *Băiat aprinzând o lumânare* (cca 1570–1575, Napoli, Capodimonte); *Bunavestire* (cca 1575, Madrid, Prado).
• Neobținând suficiente comenzi la Roma, se întoarce spre mecenatul regal al lui Filip al II-lea al Spaniei pentru Escorial și către prietenul său Luis de Castilia, al cărui tată este doyen al catedralei din Toledo. În 1577 ajunge în Spania, la Toledo, unde este poreclit „Grecul". Rămâne aici până la moarte și trăiește ca un senior cultivat. Se însoară, are un fiu. Realizează trei retabluri pentru Biserica S. Domingo el Antiguo reprezentând în principal *Ridicarea la Cer, Adorația păstorilor* și *Treimea* (1577–1579, Chicago, A.I și Madrid, Prado) în care se arată impresionat de maniera sculpturală a lui Michelangelo. *El Espolio* – Hristos despuiat de tunică – (1577–1579, Toledo) stârnește nemulțumirea comanditarilor, ca și *Martiriul Sfântului Mauriciu* (1580–1582, Madrid). *Alegoria Sfintei Alianțe*, numită și *Visul lui Filip al II-lea (id.)*, este de asemenea rău primită, considerându-se că nu respectă regulile Contrareformei.
• De atunci, comenzile regale, religioase madrilene cedează locul tablourilor de devoțiune private toledane: *Stigmatele Sfântului Francisc* (1585–1590, Madrid, colecție particulară), *Răstignirea cu doi donatori* (cca 1590, Paris, Luvru) și *Plângerea lui Hristos* (1580–1595?, Paris, colecția Stavros Niarchos), lucrări de o mare putere dramatică. Îi imortalizează pe nobilii castilieni: *Un cavaler cu mâna la piept* (cca 1577–1583, Madrid, Prado), și personalitățile prezente la *Înmormântarea contelui Orgaz* (1586, Toledo), capodoperă înfățișând un fastuos ceremonial funerar și o „galerie" de portrete realiste.
• Cu începere din 1580–1585, El Greco urmează temele recomandate de conciliul de la Trento: sfinții, Patimile lui Hristos, Sfânta Familie: *Sfântul Ieronim* (începutul secolului al XVII-lea, Madrid), *Sfântul Ioan Evanghelistul și Sfântul Francisc* (cca 1590–1595, *id.*), *Lacrimile Sfântului Petru* și *Sfânta Familie* (1603–1607, Toledo, Spitalul Tavera).
• Către 1595, corpurile se alungesc și devin ireale în pânzele Colegiului S. Maria de Aragon din Madrid (*Botezul lui Hristos*, 1596–1600, Madrid, Prado); această stilizare atinge paroxismul

în pânzele Capelei Sf. Iosif din Toledo (*Încoronarea Fecioarei*, 1599, *in situ*) și cele cinci pânze de la Spitalul Carității din Illescas, lângă Toledo (*Fecioara carității*, 1603–1605). Lumea sfinților și apostolilor este populată cu ființe descărnate și chinuite. *Răstignirea* (1605–1610, Madrid, Prado), *Adorația păstorilor* (1612–1614, *id.*); *Viziunea Apocalipsului* (cca 1608–1614, New York, M.M.) și *Laocoon* (1610–1614, Washington, N.G.) caracterizează stilul său „vizionar" în contradicție cu realismul psihologic al portretelor: umanistul elenist și prieten al pictorului *Covarrubias y Leiva*, (înainte de 1600, Paris, Luvru); *Cardinalul Fernando Niño de Guevara* (cca 1610, New York) și *Fray Hortensio Felix Paravicino* (1609, Boston, M.F.A.). Cele două *Vederi din Toledo* (1605 New York, M.M.; 1610–1614, Toledo, Museo Greco) relevă abordări diferite: mai „romantic" primul, mai „topografic" al doilea.

Admirată de Luis Tristan, cel mai bun discipol al său, și mai târziu de compatriotul său *Velázquez, care excelează ca și el în intensitatea redării veridice a portretelor, arta sa rămâne izolată, fără un succesor adevărat.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

El Greco pictează retabluri și tablouri de devoțiune de formate mari pentru Curte, pentru cler și nobili civili. Pictează portrete, două peisaje din Toledo și un singur subiect mitologic, în principal pânze, dar câteodată și pe lemn sau aramă.
Învață probabil pe lângă meșterul Gripiotis arta bizantină și arta italiană contemporană. La Veneția se inspiră din *Tizian, *Tintoretto și Bassano. La Roma, se hrănește cu Antichitatea, cu arta lui Michelangelo și manierismul roman. În Spania, la Madrid și Toledo, este în mod particular sensibil la misticismul religios.
• Din Creta reține culorile vii, compozițiile frontale proprii icoanelor, iar din anii de formație realismul și perspectivele moștenite din Renașterea italiană.
• La Veneția, înfățișează subiecte religioase într-un decor arhitectural, câteodată cu ruine, unde eclerajul creează spațiul, exaltă culorile sclipitoare așternute în tușe mici.
Bogăția cromatică venețiană, strălucitoare și luminoasă, scrierea rapidă sunt inspirate de Tizian, „cel mai bun cunoscător și imitator al naturii" în opinia lui; eclerajele nocturne și violente îl amintesc pe Bassano, preocupările formale, mișcarea și punerea în compoziție sunt cele ale lui Tintoretto. El Greco imită compoziția și atmosfera acestor mari maeștri atât în scenele religioase *(Hristos alungându-i pe negustori din Templu)*, cât și în portrete. La Roma se inspiră din arta lui Michelangelo, sculptural și puternic, din manierismul cu îndrăzneli formale, cu tente reci și acide *(Pietà)*.
• În Spania, își găsește expresia personală. Pictează tablouri religioase foarte dramatice unde culoarea construiește forma, într-un vârtej de lumină unic. Tușa este largă, grea. Compoziția se îmbogățește, tratarea subtilă a subiectului și coloritul manierist nu mai răspund la stereotipiile aplicate subiectelor religioase *(Martiriul Sfântului Mauriciu)*. Misticismul său nu este departe de acela al Sfintei Teresa d'Avila sau al Sfântului Jean de la Croix. Pliurile veșmintelor, expresive, se răsucesc în jurul corpurilor sfinților. O mulțime de personaje în ritmuri supranaturale animă depărtări ireale și fantastice. Corpurile sunt reprezentate în racursi, într-un colorit cald care se stinge ulterior în tonuri reci și acide.

UN MARE MAESTRU

◆ Criticat sau lăudat, El Greco are succes în timpul vieții. Dar arta sa, adesea neînțeleasă, cade în uitare. Este redescoperit în Franța la începutul secolului XX.
◆ El Greco este un mare colorist italienizant, unic prin originalitatea plastică susținută de o dimensiune vizionară.
◆ În acord cu iconografia religioasă preconizată de conciliul de la Trento, realizează multe versiuni ale aceluiași subiect: Sfântul Francisc este pictat de mai mult de douăzeci de ori. Își perfecționează maniera de reprezentare a vieții spirituale și îmbogățește arta portretului.
◆ Manierismul său original pus în serviciul unei viziuni mistice atinge un dramatism încă necunoscut în pictură, un expresionism primar, într-o armonie originală de tonuri reci și o virtuozitate a scriiturii.

• În picturile profane, dă o reprezentare mai realistă contemporanilor săi umaniști: personalitate afirmată, eleganța atitudinilor și a hainelor, somptuozitate a coloritului sau a contrastului alb-negru *(Înmormântarea contelui Orgaz)*. Personajele din scenele cu Patimile lui Hristos și sfinții săi, adesea penitenți, demonstrează ardoare sau sunt meditativi, într-o armonie de tonuri de roșu și ocru.

• Către 1595, manierismul, spiritualitatea exaltată și dramatismul sunt duse la paroxism. Elongația corpurilor descărnate, imateriale și sinuoase până la irealitate, devine fantastică, anatomiile numeroase se aglutinează, fasciculele de lumină și culorile inedite, acide și glaciale, se desfășoară într-un ritm piramidal sau în spirală.

• Psihologia modelelor sale, dispuse într-o compoziție sobră, atinge o expresie intensă și adevărată. Tușa liberă exaltă culoarea. Stilul devine mai expresiv și mai dinamic. În operele religioase, atmosfera zbuciumată se eliberează de schemele formale obișnuite. Plastica sa tinde spre un oarecare expresionism. Întoarcerea la aceleași subiecte religioase se explică prin reflecțiile sale teoretice, o parte scrise pe marginea exemplarului său din *Viețile* lui Giorgio Vasari; căutarea sa principală urmărește să traducă un ideal de frumusețe bazat pe modelul naturii. Ca toți manieriștii, își focalizează arta asupra luminii și culorii, apoi atinge un grad de abstracție a formelor și a spațiului, prin intensitatea gesturilor, rămânând însă credincios venețienilor.

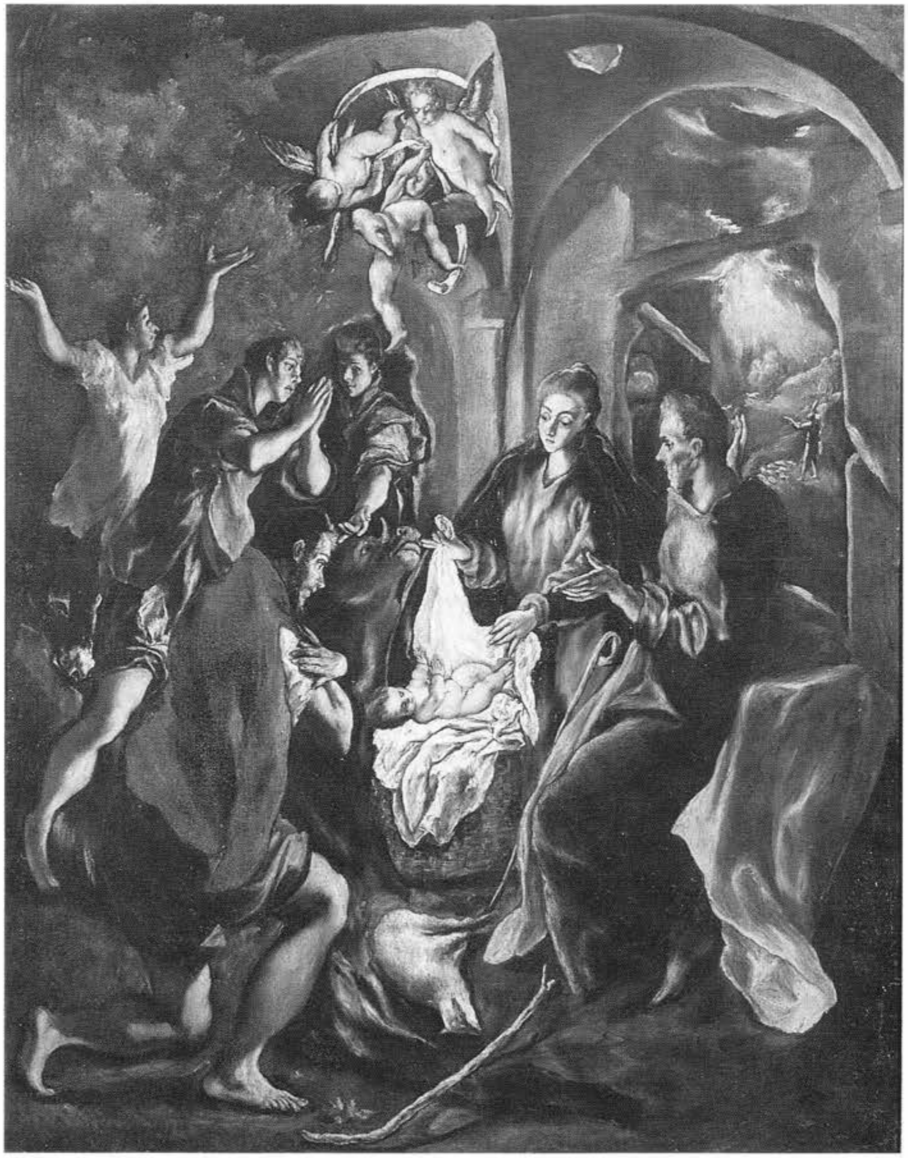
OPERE CARACTERISTICE

El Greco a realizat în jur de 170 de opere.

Iisus izgonindu-i pe negustorii din Templu, cca 1570–1572, Washington, N.G.
Giulio Clovio, 1570–1575, Napoli, Capodimonte
Pietà, 1570–1572, New Yok, Hispanic Society
El Espolio (Despuierea lui Hristos), 1577–1579, catedrala din Toledo
Martiriul Sfântului Mauriciu, 1580–1582, Madrid, Escorial
Înmormântarea contelui Orgaz, 1586, Toledo, Biserica S. Tome
Sfântul Ieronim, începutul secolului al XVII-lea, Madrid, Prado
Cardinalul Fernando Niño de Guevara, cca 1610, New York, M.M.
Viziunea Apocalipsului, 1608–1614, New York, M.M.
Adorația păstorilor, 1612–1614, Madrid, Prado.

BIBLIOGRAFIE

J. Guidiol, *le Greco*, Weber, Paris, 1973; *le Greco de Tolede*, Flammarion, Paris, 1983 (trad. franc. du catal. exp. de Madrid, Toledo, Washington, Dallas, 1982–1983); L. Bronstein, *Greco*, Cercle d'Art, Paris, 1994; F. Marias, *le Greco, un peintre extravagant*, Adam Biro, Paris, 1997.



Adorația păstorilor
1612–1614. Ulei pe pânză, 3,19 x 1,8 m, Madrid, Prado

El Greco pictează acest retablu pentru o criptă a mânăstirii surorilor dominicane din Toledo, Santo Domingo el Antiguo. În schimb, mânăstirea trebuia să primească mormântul pictorului și pe cel al fiului său. Dar la moartea artistului, în 1614, corpul său a ajuns la groapa comună, fiul său neputând să plătească cheltuielile.
Formatul vertical al pânzei este accentuat de elongația ireală a personajelor care formează două grupuri circulare, scăldate într-un colorit rece, cu efecte fosforescente surprinzătoare; dominanta albăstrie este încălzită de petele de roșu-oranj, galben, verde-jad, moarate. În fundal, o galerie delimitată de arcuri, în forma unui retablu, dă profunzime. După elevul său Luis Tristan, în primul plan, păstorul în genunchi ar fi efigia lui El Greco. În centrul compoziției, Pruncul iradiază scena cu lumina Sa divină. Anatomiile deformate, alungirea extremă a corpurilor, drapajele care sunt cuprinse de vârtejuri, dincolo de manierism, sunt semnătura incontestabilă a ultimelor opere ale lui El Greco. Această expresie a gesturilor și chipurile frământate exaltă emoția religioasă. Scriitura este largă, rapidă, dar minuțioasă.

Secolul al XVII-lea: „realitatea", clasicismul, barocul

În secolul al XVII-lea, se stabilesc noi raporturi între artă, Academie, public și mecena. La sfârșitul veacului anterior, în Italia, Annibale *Carracci și *Caravaggio, preocupați de adevăr, își manifestă opțiunile „antimanieriste": primul, după începuturi realiste, adoptă un „clasicism eclectic", în timp ce al doilea se arată interesat de „realismul" revoluționar. La Roma, opera lui Carracci stimulează dragostea lui *Poussin pentru clasicismul admirat de Le Brun la Paris. Către 1630, estetica barocă se impune la Roma cu *Pietro da Cortona și în Flandra, cu *Rubens. În Olanda se naște o artă autonomă cu *Hals, *Rembrandt și *Vermeer, în Spania cu *Velázquez, în Franța cu *La Tour.

Europa în secolul al XVII-lea

Contrareforma. După conciliul de la Trento (1563), Biserica Catolică încearcă să recucerească credința populară sub autoritatea papilor Sixt al V-lea, Clement al VIII-lea și Paul al V-lea. Ordinul iezuiților, creat în 1540 de Ignațiu de Loyola, joacă un rol activ în reconstrucția religioasă (*Exercițiispirituale,* 1548). Filippo Neri, reprezentant al clerului de rând, recunoscut de Biserică în 1575, se întoarce spre viața celor săraci. Arhiepiscopul de Milano Carlo Borromeo determină aplicarea noilor orientări religioase (*Catehismul roman,* 1566). François de Sales fondează Ordinul vizitandinelor (*Introducere în viața pioasă,* 1608).

Peisajul politic în afara Italiei. În 1579, prin Uniunea de la Utrecht, cele șapte provincii calvine ale Țărilor de Jos de Nord (Olanda, Utrecht...) se răscoală împotriva dominației Spaniei, își proclamă independența și formează republica Provinciilor Unite. Comerțul lor este prosper, bazat pe industria textilă și a metalelor prețioase. La Amsterdam, activitatea bancară este înfloritoare. Stăpână pe mare, țara întreține rapide comunicații cu coloniile sale și cu restul lumii.

În 1608 se formează Uniunea evanghelică între orașele și prinții protestanți germani. Catolicii ripostează în 1609 și creează coaliția Sfintei Ligi germane. Războiul de 30 de ani (1618–1648) este rezultatul acestui conflict: opunându-i pe protestanți și pe catolici, el prefigurează decăderea Sfântului Imperiu Roman de Națiune Germană. În Franța, sub domniile lui Ludovic al XIII-lea și Ludovic al XIV-lea, războaiele se întețesc și consolidează frontierele țării. Emulația culturală caracterizează „Marele Secol".

Avântul științelor. Galilei este judecat de Inchiziție (1633) pentru lucrările în care confirmă ipotezele lui Copernic despre mișcarea de rotație și de revoluție a Pământului. Cassini, creatorul Observatorului din Paris (1672), descoperă legile atracției Lunii. Newton, Kepler, Huygens formulează legile atracției gravitaționale, Toricelli inventează barometrul. Mecanica, matematicile, fizica, optica, astronomia, chimia, biologia, botanica, neurologia înregistrează progrese. Pascal, Descartes *(Discurs asupra metodei),* Leibniz... asociază cercetarea științifică filozofiei.

Omul, pictorul și comanditarul. Comanditarii nu mai au principalul cuvânt în alegerea subiectelor. Caravaggio pictează oameni de rând: în pânzele sale, ghicitoarele, țăranii, femeile de stradă stau alături de sfinți și de Fecioara Maria. Viziunea lui, poetică și brutală, după imaginea propriei vieți agitate, îi aduce, după realizarea a numeroase tablouri fără un destinatar precis, admirația unor mecena sau respingerea lor. Este vânat pentru o crimă, iar Poussin spune că s-a născut „să distrugă pictura". Cel mai fidel urmaș al său și ultimul caravagist, Valentin de Boulogne, frecventează tripourile și tavernele, unde va și muri.

„Conștiința modernă a artistului" se naște. Carracci îl refuză pe cardinalul Odoardo Farnese, nemulțumit de suma modică oferită de acesta pentru decorarea palatului, iar Rembrandt dă la iveală preaplinul său artistic atunci când viața îi este umbrită de drame familiale și dificultăți pecuniare. Stilul riguros al lui Poussin este încurajat și apreciat de un mecena roman, pe care artistul îl preferă lui Ludovic al XIII-lea și constrângerilor regale. În schimb, barocul lui Pietro da Cortona răspunde exigențelor papei Urban al VIII-lea, ceea ce îl ajută pe pictor să își construiască renumele, puterea, bogăția. La Tour nu este personajul umil și sensibil pe care îl sugerează tablourile sale, ci un om avid de bani și de recunoaștere. Ambiția lui Velázquez, artist de Curte și portretist al lumii bune, țintește atât de sus, încât doar Filip al IV-lea reușește să i-o satisfacă. Discreția lui Vermeer este imaginea estompată a femeilor pe care le pictează. Asemeni altor pictori, pentru a-și construi perspectivele, el utilizează eficient datele științifice ale epocii, îndeosebi *camera oscura.*

Viziunile picturale

„Realitatea" lui Carracci și Caravaggio. Italia de Nord se opune manierismului: un bolognez și un lombard, Annibale Carracci, cca 1580–1590, apoi Caravagggio, cca 1590–1600, propun o artă a întoarcerii la „viziunea senzuală a realității [...], la dorința cu totul nouă de a comunica cu publicul" (L. Salerno, 1991). Carracci execută primul câteva „portrete de gen" naturaliste. Caravaggio se apleacă spre cei umili; sfinții nu sunt bogați și frumoși, ci umani. Fecioara Maria este o femeie simplă, din popor. El sacralizează cotidianul, scutit de trivialitate, și plasează religiosul la dimensiunea umană.

În Italia, caravagiștii sunt numeroși: Gentileschi, Manfredi, Giordano sau spaniolul tenebrist roman Ribera. Velázquez este la începuturile lui caravagist, ca și flamandul Rubens ori francezii La Tour, Vouet și, cel mai fidel dintre toți, Valentin de Boulogne. Olandezii, dintre care Ter Brugghen, propun un caravagism luminos cu chipuri expresive.

Carracci și Poussin. Clasicismul roman. Carracci optează pentru un clasicism „eclectic" care adaugă modeleului Renașterii expresia senină a frământărilor omenești și descrierea naturii. Accademia degli Incamminati (a „asistaților"), al cărei cofondator este, îi formează pe Reni, Albani, Domeniquino... Francezul Poussin respectă proporțiile antice și expresia măsurată a pasiunilor. Peisagistul Lorrain integrează mici figuri istorice.

Clasicismul francez. Poussin are admiratori la Paris: jansenistul Champaigne, Le Sueur, imitatorul lui Rafael, Le Brun, primul pictor al regelui, și Mignard, succesorul său, care întruchipează clasicismul „bunului-gust" al Regelui-Soare. Acest stil pretinde virtuozitate, ordine și rațiune. „Omul respectabil" trebuie să-și poată stăpâni pasiunile, stipulează Academia Regală de Pictură și Sculptură, fondată în 1648 și condusă de Le Brun. Ea impune ierarhia genurilor: pictura istorică sau „genul major" preaslăvește istoria, religia, mitologia sau alegoria; îi urmează peisajul, portretul și, la baza scării, scena de gen și natura moartă. Academia îi redă artistului o „demnitate", o legitimitate; *Libertas artibus restituta* („libertatea redată artelor") este deviza sa. Acest clasicism oficial contribuie la renumele artistic al Franței în Europa la vremea când se impune barocul. Artiștii prezintă o diversitate de stiluri, de la manierismul impregnat de caravagism al lui Leclerc până la încercarea barocă a lui Vouet, toate respinse de arta oficială: totuși, sub Ludovic al XIII-lea, Rubens pictează Galeria Medici din Palatul Luxembourg, dar sub Ludovic al XIV-lea proiectul colonadei Luvrului conceput de Bernini este abandonat.

Susținut de teoreticianul Félibien, Poussin proclamă virtutea desenului pe care îl opune picturii baroce și coloriste a lui Rubens, la rândul său sprijinit de un alt teoretician, Roger de Piles. Această dispută estetică se va încheia la începutul secolului al XVIII-lea cu victoria culorii.

Arta barocă în Italia, răspunsul Contrareformei. Către 1630, Roma vede cum se stinge caravagismul, cum radiază clasicismul lui Poussin și cum barocul se află la apogeu. „Baroc", din portughezul *barroco* („perlă de formă neregulată"), înseamnă „bizar" și a caracterizat inițial arhitectura lui Bernini și Borromini, și apoi pictura. Iezuiții romani încurajează o artă catolică omagială, unde imaginile religioase sunt multiplicate și revalorizate. Pictura trebuie să educe, să fie persuasivă, să seducă și să-i emoționeze pe credincioși. Papii Urban al VIII-lea, Inocențiu al X-lea și Alexandru al VII-lea, ca și alți mecena plasează în reprezentări propriile apologii. Pictorii desfășoară serbări scenografice în frescă pe plafoanele care înfățișează noile teme ale Contrareformei: martiriul, viziunea, extazul, gloria mecenei. Barocul se definește prin abundență, prin dinamism turbionar, efect iluzionist, spațiu infinit amețitor. Dominat de Pietro da Cortona, de genovezul Baciccio și de părintele iezuit Pozzo, acest stil este introdus la Parma de *Correggio și Lanfranco.

Barocul în restul Europei. Spania lui Filip al IV-lea, căruia îi urmează Carol al II-lea, trăiește era Contrareformei. Secolul de aur spaniol începe cu ultimele opere mistice ale lui El *Greco. La Sevilla, „barocul sentimental" al lui Murillo interpretează cuvintele iezuiților, iar Zurbarán devine „pictorul călugărilor". În Anglia, el se exprimă prin Van Dyck, Rubens și decoratorul Thornhill, în Austria cu Rottmayr, în Boemia, la Praga, cu Skreta. În Țările de Jos de Sud, spaniole și catolice (Flandra), catolicismul reînnoit triumfă și încurajează pictura lui Rubens, Jordaens, Snyders...

În Provinciile Unite. Pictura păstrează un caracter tradițional. Religia calvinistă fiind predominantă, comenzile religioase lipsesc. Burghezia comercială gustă o pictură de observație, oglindă a imaginii sale și admiră portretele, scenele biblice și din viața de familie, naturile moarte și peisajele. La Haarlem, Hals creează portretul colectiv. La Amsterdam, „burghezia" rămâne fidelă tradiției portretului obiectiv. Rembrandt cunoaște un succes considerabil și are numeroși urmași, printre care Flinck și Dou. Un curent romantic se simte în Olanda cu Lastman și Elsheimer, Școala din Utrecht și caravagiști. Intimiștii sunt grupați la Delft: Vermeer, Fabritius, fideli lui Rembrandt. Peisagiștii, pictorii de arhitecturi sau de interioare de biserici, de marine, pictorii animalieri și de naturi moarte dovedesc o virtuozitate remarcabilă. Curente ca acestea, în principal barocul și intimismul Nordului, găsesc un ecou în arta secolului al XVIII-lea la artiștii rococo *Tiepolo și *Watteau și la pictorul-poet *Chardin.

Carracci



Annibale Carracci reconciliază mai întâi limbajul pictural cu realitatea. Ulterior, împreună cu fratele său Agostino și vărul Lodovico, înființează la Bologna o Academie de pictură foarte activă. Annibale regândește clasicismul, adăugându-i adierea unui baroc în formare și adânca sa cunoaștere a decorației, dând astfel naștere unei viziuni noi și pline de viață, eclectică, dar personală.

PARCURS BIOGRAFIC

• Annibale Carracci (Bologna, 1560–Roma, 1609), cel mai strălucit dintre cei trei Carracci, se formează pe lângă manieristul P. Fontana. După realizarea unui *Hristos mort* (1582, Stuttgart, Sg.), trece la execuția unor opere realiste: *Portretul unei bătrâne* (1582, Bologna, colecție particulară), *Măcelăria* (cca 1582–1583, Oxford), *Mâncătorul de bob* (cca 1583–1584, Roma, Colonna), *Autoportret cu alte figuri* (1585, Milano, Brera). Între timp, realizează primul său tablou de altar, *Răstignirea și sfinții* (1583, Bologna).

• Către 1582–1585, pictorii Carracci înființează la Bologna Academia de Pictură pentru *Desiderosi* („doritorii" să învețe și să reușească), rebotezați în 1590 *Incamminati* („asistații" pe calea picturii). Fondatorii definesc principiile picturale ideale, bazate pe imitarea naturii, pe clasicismul Renașterii și pe arta antică. În colaborare cu Lodovico și cu Agostino, Annibale realizează un ciclu de fresce despre *Istoria lui Iason*, a *Europei* și a lui *Enea* (cca 1583–1586, Bologna).

• Ulterior, Annibal este preocupat de arta Italiei de Nord. La începutul lui 1585, călătorește la Parma, îl descoperă pe *Correggio, apoi, către 1588, pe venețianul Veronese. Relevă aceste șocuri estetice în tablourile de altar *Botezul lui Hristos* (1585, Bologna), *Pietà* (*id.*, Parma), *Ridicarea la Cer a Fecioarei* (1592, Bologna), *Madona și sfinții* (*id.*, Paris, Luvru) și *Învierea lui Hristos* (1593, *id.*). Frescele sale dovedesc, în afară de influența mișcării spațiale a lui Correggio, și pe aceea a cromatismului luminos al lui *Veronese: *Istoria lui Romulus* (1588–1592, Bologna). Dintre realizările perioadei se menționează în special *Portretul lui Claudio Merulo [?]* (1587, Napoli, Capodimonte) și scene mitologice: *Venus, un satir și doi amorași* (1588, Florența), *Venus și Adonis* (1588–1589, Madrid, Prado). Peisajele sale redau realitatea naturii: *Serbare câmpenească* (1584, Marsilia, B.-A.), *Pescuitul și vânătoarea* (1587–1588, Paris), *Peisaj* (1589–1590, Washington, N.G.) sau alt *Peisaj* (1593, Berlin, M.E.K.).

• În 1595, Annibale este chemat la Roma de cardinalul Farnese. Pictează acolo *Mila Sfântului Rocco* (1594–1596, Dresda), frescele *Istoriei lui Hercule și a lui Ulise* (1595, Roma, Palatul Farnese, Camerino). Între 1597 și 1604 decorează în tehnica frescei opera sa capitală, plafonul galeriei Palatului Farnese pe temele mitologice ale iubirilor zeilor: *Triumful lui Bachus și al Arianei*, înconjurat de *Pan și Diana*, de *Mercur și Paris*. Această operă uriașă necesită ajutorul fratelui său și al elevilor Domeniquino, Albani...

• Annibale onorează și alte comenzi: *Hristos în glorie și sfinții* (1597–1598, Florența, Pitti), *Nașterea Fecioarei* (1598–1599, Paris, Luvru), *Pietà* (1599–1600, Napoli, Capodimonte), *Ridicarea la Cer* (1600–1601, Roma, Biserica S. Maria del Popolo), *Toaleta lui Venus* (1594–1595, Washington, N.G.). Decorează Capela Herrera, apoi pe cea a palatului cardinalului

Aldobrandini: șase „lunete" descriu *Viața Fecioarei* pe un fond de peisaj, dintre care doar *Fuga în Egipt* și *Punerea în mormânt* sunt pictate de el (1602–1603, Roma, Doria Pamphili). Compune o *Pietà cu Sfântul Francisc și Sfânta Maria Magdalena* (1602–1607, Paris, Luvru; 1603, Viena, K.M.; 1606, Londra, N.G.), *Hristos îi apare Sfântului Petru* (1602, Londra, N.G.), *Lapidarea Sfântului Ștefan* (1603–1604, Paris, Luvru).

Din 1605, bolnav, artistul nu mai poate picta, dar continuă să-și conducă atelierul. Numeroșii săi elevi îi continuă stilul, fiecare după sensibilitatea proprie; Guido Reni mlădiază și idealizează învățăturile maestrului. Annibale îi influențează pe pictorii clasiciști ai secolului al XVII-lea Claude Lorrain și *Poussin, mai cu seamă în modul de abordare a peisajului.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Annibale Carracci abordează toate genurile de subiecte: religioase, mitologice, scene de gen, portret, peisaj. Toate formatele îi convin: al tabloului de altar sau al celui de șevalet, pictat în ulei pe pânză sau în frescă, gigantică, murală, plafonantă sau pe bolta palatelor și capelelor. Realizările sale răspund comenzilor private ale familiilor Herrera și Fava și celor ale cardinalilor Farnese și Aldobrandini.
Format la Bologna pe lângă pictorul manierist P. Fontana, Annibale își completează cunoștințele privind arta Italiei de Nord. Este astfel impresionat la Parma de Correggio, de Veronese la Veneția, de arta antică, de *Michelangelo și *Rafael la Roma.

• Primele două pânze religioase, inovatoare prin simplitatea compoziției, prin îndrăzneala racursiului care îl amintește pe Mantegna, prin formele masive și naturalismul abia manifest pe care îl exprimă urmele largi ale pensulei și împăstările, sunt criticate și refuzate. Realizează atunci portrete și scene de gen realiste. Lecția lui F. Baroche, a lui B. Passerotti sau A. Campi îi sugerează sentimentul naturalului, al realității netrunchiate, prezent și la flamanzii P. Aertsen și J. Beuckelaer. Dar Annibale se dezice de înclinația către caricatură și burlesc a nordicilor și dă întâietate temelor luate din realitate. Pentru a le conferi o prezență obiectivă, reprezintă figuri în picioare, în mărime naturală, acordând importanță culorii și facturii.
• După ruptura cu manierismul, arta lui Correggio îi sugerează o altă

UN MARE MAESTRU

◆ Annibale Carracci este foarte admirat în timpul vieții până în momentul în care neoclasicii îl acuză de eclectism. Este reabilitat după expoziția din 1956 de la Bologna.

◆ Arta naturalistă, realistă și modernă a lui Carracci se opune manierismului. Viziunea lui revoluționară deschide drumul clasicismului secolului al XVII-lea, dar pictorul cunoaște și elansările baroce.

◆ Resuscitează *natura* (natura și naturalul), insuflă o reînnoire a subiectelor, religioase sau peisaje.

◆ Aduce o viziune nouă într-un spirit modern: artistul propune primele tablouri realiste ale picturii italiene, o exprimare directă și fidelă a peisajului, mai intelectuală în înfățișarea sa ulterioară.

◆ Realizează scene de gen naturaliste, în mărime naturală, văzute în picioare.

◆ Introduce un dialog între spectator și operă, devenit posibil grație iluzionismului artei sale (*Învierea lui Hristos* sau *Hristos îi apare Sfântului Petru*).

◆ Compozițiile sale se organizează după principiile clasice sau urmând un ritm circular baroc.

◆ Pentru pânzele naturaliste, Annibale utilizează „pensula" și se pare că „ar fi pus à sec" culoarea, în timp ce pânzele clasice lasă să apară o tușă fluidă. Stăpânește tehnica *a fresco*.

abordare; Carracci îl invită pe spectator să intre în spațiul tabloului pentru a participa mai intens la transmiterea mesajului. Din acest moment, „esențialul rezidă în înțelegerea mișcării spațiale, a dinamismului formei care se dezvoltă în spațiu, a dilatației formei lipsite de greutate și a ritmului fluid al compozițiilor narative"; în plus, „creațiile sale frapează [...] prin căutarea grației, a iluziei de viață plină [...], a conturului vag, dar expresiv, prin căutarea naturalului [...]" (A. Brejon de Lavergnée, 1979). Arta lui Veronese este în mod deosebit sesizabilă în compozițiile clare și echilibrate, în amplitudinea formelor și în cromatismul luminos. La Accademia degli Incamminati se predau formulele clasice și maniera de redare a realității. Annibale preferă compozițiile vii și animate, care pun în valoare calitatea anatomică: modeleul rafinat, ca de porțelan, al corpurilor feminine din scenele mitologice, modeleul sculptural al bărbaților goi sau drapați, văzuți în racursiuri, depășind spațiul tabloului. Factura este netedă și comportă ușoare împăstări.

• La Roma, gustul său pentru monumental și pentru spațiul structurat înflorește. Pentru decorații, compune programe savante, ajutat de literați, unde asimilează arta antică și face trimiteri la aceea a Renașterii (Capela Sixtină a lui Michelangelo, *Stanze*-le lui Rafael), în termeni „aluzivi" și nu „retrospectivi" (R. Longhi). Decorația Galeriei Farnese este un rezultat al acestui demers estetic, de o mare diversitate și bogăție. Înfățișează, fără îndoială la propunerea lui Fulvio Orsini, bibliotecarul Palatului Farnese și protectorul lui *El Greco, o iconografie și o compoziție sofisticate, constituite din tablouri, elemente false și figuri sculpturale colosale care recurg la toate sursele de inspirație, de la clasicism la prebaroc. În schimb, lucrările sale religioase, mai ales cele reprezentând tema Pietà, sunt clasice, realiste și patetice.

• „La început, opera sa de peisagist conține pânze în același timp realiste și romanești care datorează mult tradiției venețiene (*Vânătoarea)*, urmate de o serie de peisaje idealizate, în care formele naturale și elementele de arhitectură concură la construcția tabloului (*Peisaj*, Berlin). Primul tip, în care predomină detaliul, este realist și uman [...], în timp ce viziunea finală este mai intelectuală *(Fuga în Egipt)*" (A. Schnapper, 1966).

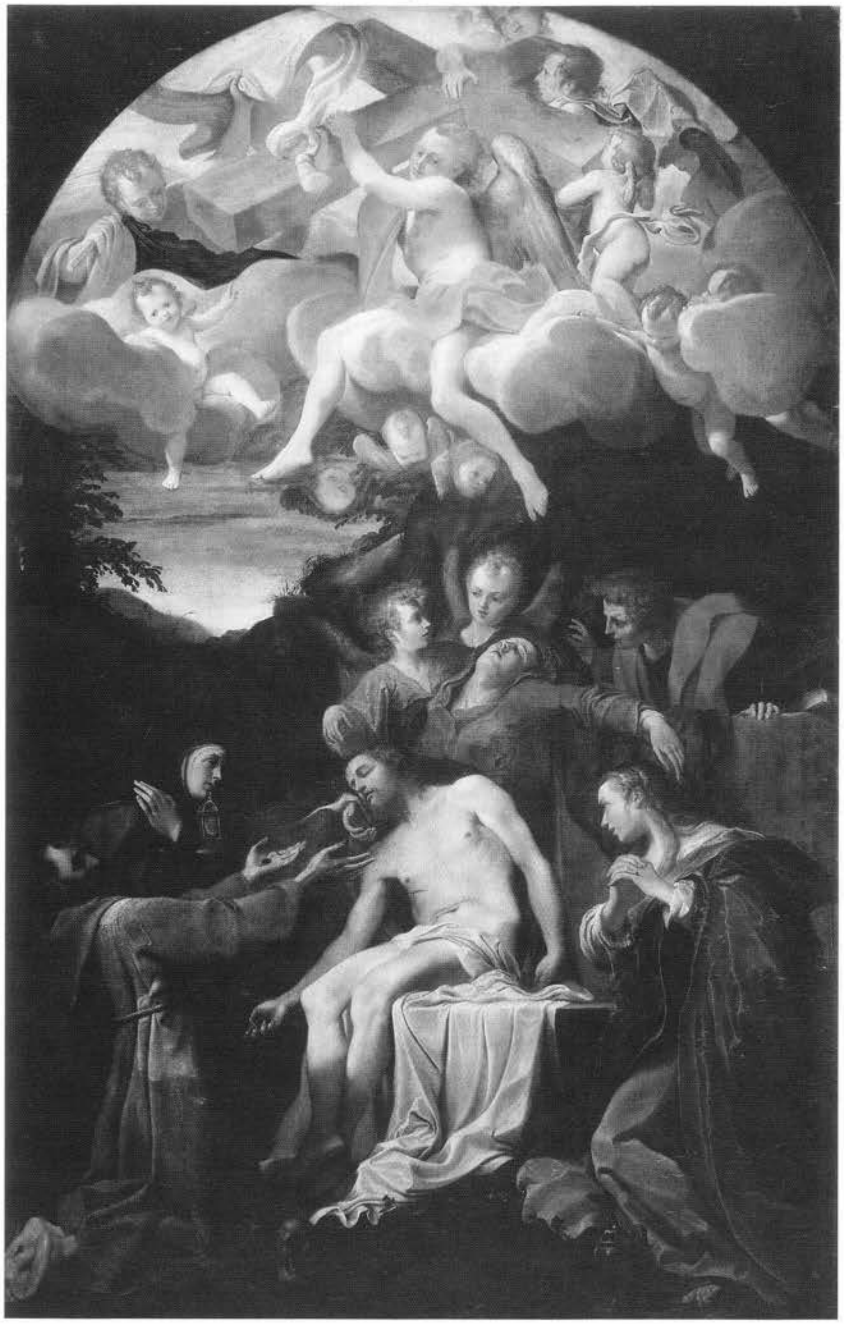
OPERE CARACTERISTICE

Opera lui Annibale Carracci numără 145 de titluri în catalog, de la formatul cel mai mic (30 x 22,5 cm) la decorația monumentală (Galeria Farnese, 20 x 6,59 x 9,80 m).

Răstignirea și sfinții, 1583, Bologna, Biserica S. Maria della Carità
Măcelăria, cca 1582–1583, Oxford, Christ Church
Istoria lui Iason, a *Europei* și a lui *Enea*, cca 1583–1584, Bologna, Palatul Fava
Botezul lui Hristos, 1585, Bologna, Biserica S. Gregorio
Pietà, 1585, Parma, G.N.
Pescuitul și vânătoarea, 1587–1588, Paris, Luvru
Venus, un satir și doi amorași, 1588, Florența, Uffizi
Istoria lui Romulus, 1588–1592, Bologna, Palatul Magnani
Ridicarea la Cer a Fecioarei, 1592, Bologna, Pinac.
Învierea lui Hristos, 1593, Paris, Luvru
Mila Sfântului Rocco, 1594–1596, Dresda, Gg.
Bolta Galeriei Farnese, 1597–1604, Roma, Palatul Farnese
Fuga în Egipt, 1602–1603, Roma, Doria Pamphili
Pietà cu Sfântul Francisc și Sfânta Maria Magdalena, 1602–1607, Paris, Luvru

BIBLIOGRAfie

P.J. Cooney, G. Malafarina, *L'opera completa di Annibale Carracci*, Rizzoli, Milano, 1976; A. Brejon de Lavergnée, « les Carrache », dans *Histoire universelle de la peinture*, Famiot, Geneva, 1979; S.J. Freedberg, *Autour de 1600, une révolution dans la peinture italienne*, Gallimard, Paris, 1993; B. Bohn, *Italian Masters of the 16th Century [...] and Annibale Carracci* (catal. raisonné), Abaris Books, New York, 1996.



Pietà
1585. Ulei pe pânză, 3,74 x 2,38 m, Parma, Galleria Nazionale

*Această operă ilustrează demersul lui Annibale Carracci, așa cum o va face și fresca din Galeria Farnese zece ani mai târziu. Tratarea iluzionistă ajută subiectul, a cărui redare pare sinceră, expresivă, convingătoare și nu exclusiv decorativă ca la manieriști. Ea face ca spațiul pictural pe care-l delimitează să pară tangibil. Spectatorul este invitat să intre în operă, să participe în mod simbolic la scenă și în mod real la emoția care emană de acolo; el este solicitat de gesturi, de privirile personajelor. Modernitatea lui Annibale se vădește în „această obstinație de a rămâne în lumea terestră și a păstra ființelor atinse de misterul credinței plenitudinea formelor și aspectul omenesc obișnuit, în această împletire dintre comun și miraculos, presimțit de *Correggio, acel naturalism care restabilește expresia de viu a «epidermei calde» și îndepărtează în același timp idealul de abstracțiune, sugerând prezența unui ideal realizabil și curățind fervoarea barocă de artificiu și de teatral" (A. Brejon de Lavergnée, 1979).*



Caravaggio

Caravaggio, artist revoluționar, temerar și impetuos, dar „umanist creștin", dă dovada unei conștiințe novatoare: el introduce cotidianul în sacru. Manifestă o percepție religioasă inedită prin reprezentarea adevărului ființelor și lucrurilor; personajele lui își impun prezența din carne și oase. Opera lui Caravaggio este caracterizată de revoluția stilistică obținută prin maniera de folosire a clarobscurului.

PARCURS BIOGRAFIC

• Michelangelo Merisi, numit Caravaggio (Caravaggio, Lombardia, cca 1573–Porto Ercole, 1610), pictor italian, se află din 1584 la Milano în atelierul lui S. Peterzano. Dar natura rămâne singurul său „profesor".

• Din 1591–1592 și până la 1606, lucrează la Roma. Viața turbulentă pe care o duce îl aruncă în închisoare. De la vârsta de douăzeci de ani, limbajul său pictural este elaborat, iar sursa de inspirație o constituie oamenii lângă care trăiește. Manierismul roman nu îi este pe plac. Talentul său novator cucerește admirația unor celebri comanditari precum cardinalul Del Monte, care îi oferă găzduire atunci când părăsește atelierul lui Cavalier d'Arpino, pictor manierist.

• Primele sale opere cunoscute datează de pe la 1591. Ele înfățișează o iconografie și un naturalism nemaiîntâlnite: *Bachus copil* (Roma, Borghese), *Concertul* (New York, M.M.). Acestea prevestesc apariția unei capodopere, *Bachus* (cca 1592–1593, Florența), autoportret transfigurat în serviciul unei revoluții tematice, pretext de a înfățișa pletora produselor obișnuite, fructe și vin, tratate pentru calitățile lor intrinseci. În aceeași manieră, concepe *Băiat cu coș* (cca 1592–1593, Roma), *Băiat mușcat de o șopârlă* (Florența, colecția Longhi).

• Personajele scenelor profane, religioase sau mitologice sunt ridicate la același rang, arătate la momentul prezent cu aceeași veridicitate, fie că este vorba de *Prezicătoarea* (1594, Paris), de *Cântărețul din lăută* (1594, Moscova, Ermitaj), de *Odihnă în timpul fugii în Egipt* (1594–1596, Roma), singurul peisaj al artistului, de *Sacrificiul lui Isaac* (1594–1596, Florența, Uffizi) sau de *Iudita* (1595–1596, Roma, colecția Coppi). Poeticul *Narcis* (1594–1596, Roma, G.N.), *Sfânta Ecaterina* (1595–1596, Lugano, T.B.), emoționanta *Magdalena* (1595–1596, Roma, Doria Pamphili), *Sfântul Ioan Botezătorul* (1597–1598, *id.*) sau chiar somptuosul *Coș cu fructe* (1596, Milano) aparțin aceluiași filon artistic. Cunoașterea clasicismului este evidentă în *Cina din Emaus* (1596–1598, Londra, N.G.). Pictează *Capul Meduzei* (1596–1598, Florența, Uffizi) și *Iubirea învingătoare* (1598–1599, Berlin, M.E.K.).

• Ciclul celor trei tablouri pe tema *Vieții Sfântului Matei* marchează un punct de cotitură în opera lui Caravaggio. *Chemarea Sfântului Matei, Martiriul,* apoi *Sfântul Matei și îngerul* (1598–1602, Roma) revoluționează rolul luminii în pictură, sesizează evenimentul în momentul-cheie și conferă personajelor o plasticitate nouă. *Țintuirea Sfântului Petru* și *Convertirea Sfântului Pavel* (1600–1601, Roma) înfățișează la rândul lor instantaneitatea acțiunii. Caravaggio este când mai clasic *(Punerea în mormânt,* 1602–1604, Roma), când mai naturalist *(Madona pelerinilor,* 1603–1605, Roma; *Madona cu șarpe*, zisă *„a rândașilor"*, 1605, Roma, Borghese). Dacă *Sfântul Ieronim* și *David* (1605–1606, *id.*) sunt bine primite, *Moartea Fecioarei* (*id.*, Paris) șochează prin realismul unui cadavru care și-a pierdut prestanța.

• În 1606, după o crimă, Caravaggio fuge la Napoli. Pictează acolo monumentala *Fecioară a Rozariului* (1607, Viena, K.M.) și *Cele șapte lucrări ale milosteniei* (*id.*, Napoli, Biserica della Misericordia).
• În 1607, se află în Malta unde pictează *Alof de Wignacourt* (Paris, Luvru), marele maestru al Ordinului de Malta. *Biciuirea* (cca 1607, Napoli, S. Domenico Maggiore) și *Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul* (1608, La Valetta), austere și tragice, anunță sobrietatea ultimelor pânze. Aflat în Sicilia în 1608 (Siracusa, Messina, Palermo), și căutând mereu să se sustragă judecății, Caravaggio pictează pe fugă. Sobrietatea compoziției și a culorilor crește: *Înmormântarea Sfintei Lucia* (1608, Siracusa, Biserica S. Lucia), *Învierea lui Lazăr* și *Adorația păstorilor* (1609, Messina, Muzeul Național), *Nașterea* (1609, Palermo, Biserica S. Lorenzo) sunt dovezi în acest sens. În 1610, moare, bolnav de malarie. Cadavrul lui a fost găsit pe plaja din Porto Ercole.

Revoluția artistică produsă de Caravaggio, contemporană cu arta lui *Carracci, îi seduce după moartea sa pe pictorii din întreaga Europă. Adesea aceștia interpretează greșit lecția maestrului, nereținând decât clarobscurul și nu modernitatea stilului său. Caravagismul, clasicismul și barocul se desfășoară simultan.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Caravaggio pictează inițial tablouri de șevalet de mic format, cu subiecte din viața cotidiană: muzicieni, scene de tavernă, copii cu fructe și flori, prezicătoare, comandate de particulari, în principal de cardinalul Del Monte și de marchizul Giustiniani.
Ulterior, realizează pentru biserici tablouri mari, prezentând bătrâni pioși, soldați, țigănci, curtezane și adolescenți fără căpătâi, în mărime naturală, până la jumătatea corpului sau în picioare.
Caravaggio a văzut fără îndoială operele lui G.G. Savoldo, din Brescia, unde zonele de umbră se opun maselor luminoase, ale lui A. Campi (Cremona), închinate realității și firescului, ale lui *Correggio, cu eclerajele lui nocturne, ale genovezului Luca Cambiaso și ale sienezului Beccafumi cu un

UN MARE MAESTRU

◆ Foarte cunoscut, dar puțin apreciat de contemporani, cu excepția câtorva cunoscători, atât din cauza vieții sale dezordonate, cât și a operelor, Caravaggio creează o nouă estetică având un succes imens: arta sa este copiată, interpretată de numeroși artiști europeni timp de mai bine de treizeci de ani. Caravagismul se stinge o dată cu francezul Valentin de Boulogne (mort în 1632). Totuși chiar artiști mai târzii cunosc o perioadă caravagistă (Luca Giordano). Uitată, opera sa este redescoperită în 1930 de Roberto Longhi, care îi consacră un volum în 1952.
◆ Caravaggio rupe brutal cu manierismul. El dă naștere unei arte revoluționare, dominată de realismul popular și de un clarobscur de factură personală.
◆ Pictorul creează un nou repertoriu tematic și formal. În perioada de tinerețe, interpretează liber schemele iconografice tradiționale *(Bachus)*, pictează prima natură moartă din istoria picturii tratată în sine *(Coșul cu fructe)* și reprezintă sfinții ca pe niște oameni simpli, din popor. În perioada de maturitate, tratează subiectele religioase ca pe niște scene de gen *(Chemarea Sfântului Matei)*, fără să respecte convențiile epocii – nici Dumnezeu, nici cer, nici ardoare. Îndrăznește să o înfățișeze pe Fecioara Maria moartă, cu corpul umflat, cu picioarele expuse vederii *(Moartea Fecioarei)*.
◆ Nu execută desene pregătitoare, ci aplică direct culoarea pe pânză. La sfârșitul vieții, va utiliza stratul de preparație ca element plastic.
◆ Caravaggio înnoiește procedeul clarobscurului ca mijloc de exprimare plastică, conferindu-i un rol emoțional. Pictorul se emancipează astfel de sub dihotomia desen-culoare.

luminism primitiv. Îi cunoaște de asemenea pe venețianul *Lotto cu cromatica lui rece și clară, pe Giorgione, autorul unei celebre *Furtuni*, pe *Tintoretto, pictorul unor zone colosale de umbră, pe J. Bassano și „nocturnele" lui. Realismul lui Caravaggio se va inspira din imaginile cu bucătării ale olandezului P. Aertsen, prezent în Italia, și din realismul rustic al lui Bassano. La Roma, arta lui *Carracci și monumentalitatea personajelor lui *Masaccio își găsesc ecoul în marile pânze ale lui Caravaggio.

• În primele opere ale lui Caravaggio transpare gustul său pentru naturalismul poetic, preluat din viața cotidiană: *Bachus* este văzut ca un tânăr roman și nu ca un zeu mitologic. Artistul adoptă cadraje care înfățișează figura până la jumătatea corpului: personajele sunt văzute în gros-plan pentru a apropia subiectul de spectator. Un ecleraj lateral scoate în evidență individualitățile. Efecte de lumină subtile decupează suprafețele întunecate pe un fond luminos *(Odihnă în timpul fugii în Egipt)*. Prima sa factură este netedă, clarobscurul contrastant, modul de a vedea realitatea și naturalul înnoite, tentele sunt luminoase și tonale, după cum o dovedește *Coșul cu fructe,* adevărată „piesă" de pictură autonomă, care cântă maturitatea somptuoasă a fructelor și începerea uscării frunzelor.

• Operele din Roma (ciclul *Vieții Sfântului Matei*) înlătură maniera tradițională a picturii epocii prin concepția realistă a subiectelor sacre, susținută de plastica clarobscurului, persuasiv și penetrant, care relevă forme sobre. Lumina, primordială, încremenește gesturile și acțiunea dramatică sub o rază care fulgeră obscuritatea. Ea subliniază toate detaliile într-o implacabilă veridicitate picturală, restituie culorilor distinse și tonale intensitatea printr-o așternere netedă. Figurile sunt sesizate fizic și spiritual într-o liniște atemporală, interiorizând momentul istoric. *Convertirea Sfântului Pavel* arată cât de „mare creator de forme simple" este Caravaggio (R. Longhi, 1952), de compoziții solide și clare, unde „culege adevărul clipei și îl imobilizează" (G.C. Argan, 1974).

• Asociază realismul cu o artă stilizată cum o atestă, în *Madona pelerinilor*, grația și frumusețea Fecioarei în contrast cu sărăcia și modestia țăranilor cu chipul ridat și obosit, cu mâini și picioare fruste și cu simbolul toiagului transformat în „efect de lumină". Într-o operă precum *Moartea Fecioarei*, îndrăznește să o reprezinte pe Fecioara Maria ca pe o femeie oarecare, observată în procesul morții, fără ca dimensiunea ei spirituală să fie alterată.

• Ultimele pânze monumentale, tragice, sobre și austere dau la iveală spații goale și fără decor, fără drapaje roșii; ele sunt cufundate într-o monocromie de brunuri sau de demitente brun-roșiatice de pământ, „asemenea culeelor în bronz" (R. Longhi). Caravaggio se servește de preparația brună, de alternanța părților luminoase cu cele întunecate, ca elemente de lumină și de obscuritate; lumina devine stinsă și mută. Tehnica sa pare mai dezlânată, mai rapidă, arată o economie mare de mijloace.

OPERE CARACTERISTICE

Se cunosc în jur de 90 de picturi de Caravaggio.

Bachus, cca 1592–1593, Florența, Uffizi
Băiat cu coș, cca 1592–1593, Roma, Borghese
Prezicătoarea, 1594, Paris, Luvru
Odihnă în timpul fugii în Egipt, 1594–1596, Roma, Doria Pamphili
Coșul cu fructe, 1596, Milano, Pinacoteca Ambrosiana
Ciclul *Viața Sfântului Matei,* de la 1598 la 1602, Roma, Biserica San Luigi dei Francesi
Țintuirea Sfântului Petru și *Convertirea Sfântului Pavel,* 1600–1601, Roma, Biserica S. Maria del Popolo
Punerea în mormânt, 1602–1604, Roma, Pinacoteca Vaticanului
Madona pelerinilor sau *Madonna Loretta,* 1603–1605, Roma, Biserica S. Agostino
Moartea Fecioarei, 1605–1606, Paris, Luvru
Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul, 1608, La Valetta, Catedrala Saint Jean
Învierea lui Lazăr, 1609, Messina, Muzeul Național



Chemarea Sfântului Matei (din ciclul ***Viața Sfântului Matei***)
1599–1600. Ulei pe pânză, 3,22 x 3,40, Roma, Capela Contarelli, Biserica San Luigi dei Francesi

*Caravaggio nu pictează aici o scenă religioasă tradițională și nici o reprezentare anecdotică, ci o povestire „umană" într-o gestică încremenită. Scena mută, grea de priviri pline de semnificație, se desfășoară într-un spațiu contemporan, un tripou populat de personaje obișnuite. Colectorul de impozite Levi (cel care va deveni Sfântul Matei) își face bilanțul încasărilor din ziua respectivă împreună cu tovarășii săi, când Iisus, un om oarecare, a cărui divinitate este sugerată doar de aureolă, însoțit de Petru, intră în cameră și îl arată cu degetul. Gestul lui Iisus, care amintește de Mantegna sau de *Michelangelo, inundat de lumina divină, este reluat cu timiditate de Petru.*
Pe Levi, un individ obișnuit, ales inopinat, această desemnare îl miră; timpul pare suspendat între intrarea neașteptată a lui Iisus, neobservată de vreme ce picioarele sale îl arată pe punctul de plecare. Impactul evenimentului, redus la un moment instantaneu, este accentuat, sesizat și încremenit de violența clarobscurului care îl reliefează. Culoarea, departe de tentele reci, luminoase și diluate ale manierismului, își regăsește intensitatea.

BIBLIOGRAFIE

F. Bardon, *Caravage ou l'expérience de la matière*, Paris, 1978; *The Age of Caravaggio*, catal. exp., New York, Napoli, 1985; A. Chastel, A. Ottino della Chiesa, *Tout l'œuvre peint du Caravage*, Flammarion, Paris, 1988; M. Gregori, *Caravage*, Gallimard-Electa, Paris, 1995.

Rubens



Diplomat și colecționar, Rubens este, mai presus de orice, un geniu al picturii baroce; el realizează sinteza dintre cultura flamandă și idealurile Renașterii. Opera sa, fecundă, longevivă și novatoare, se impune prin dinamismul formelor și exaltarea culorii. Limbajul pictural al lui Rubens este narativ și decorativ, dar perfect lizibil, de o forță, de o suplețe și de un spirit noi.

PARCURS BIOGRAFIC

• Petrus Paulus Rubens (Siegen, Westfalia, 1577–Anvers, 1640), pictor flamand, rămâne de la vârsta de zece ani orfan de tată, un fost jurist. În 1589, se instalează la Anvers. Acolo se formează pe lângă peisagistul T. Verhaecht și pe lângă unii pictori istorici ca frații Francken și Pourbus sau A. Van Noort, dar îndeosebi pe lângă O. Venius în spiritul romantismului clasicizant. Devine meșter în 1598, în ghilda Sfântul Luca.

• Face o călătorie în Italia. În timpul acestui sejur, absoarbe arta maeștrilor italieni, de la Antichitate și Renaștere la *Caravaggio. În 1603, se află în Spania, la Valladolid, cu o misiune diplomatică pe lângă ducele de Lerne, al cărui portret îl execută de mai multe ori, apoi, în 1607, la Geneva. Pictează pânze religioase, printre care *Botezul lui Hristos* (Anvers, B.-A.), *Fecioara venerată de îngeri și sfinți* (Grenoble, B.-A.), *Circumcizia* (cca 1607, Geneva), *Adorația păstorilor* (Fermo, Pinac.), în spirit caravagesc.

• Părăsește Italia pentru a reveni la Anvers lângă mama sa bolnavă. Între 1609–1615, din armonizarea influențelor italiene cu o vervă proprie pictorului, se naște stilul „rubensian". În 1609, se căsătorește cu Isabela Brant, eveniment pe care îl imortalizează în *Artistul și soția sa, I. Brant* (München, A.P.); ea îi va face trei copii. În același an, arhiducele Albert îl numește pictorul Curții. Execută comenzi de mari dimensiuni: *Adorația magilor* (Madrid, Prado); cele două triptice cu *Ridicarea pe Cruce* (1610) și *Coborârea de pe Cruce* (1610 și cca 1612, Anvers). În paralel, Rubens multiplică temele profane, umaniste și alegorice: *Încoronarea eroilor virtuoși* (München, A.P.), *Jupiter și Calisto* (1613, Cassel, S.K.), *Samson și Dalila* (cca 1609, Londra, N.G.), lucrări pline de noi încercări plastice.

• Detașându-se în conducător al școlii din Anvers și nemaifăcând față numărului mare de comenzi, își înființează propriul atelier. A. Van Dyck, J. Jordaens, F. Snyders în special, pictori confirmați și specializați, execută pentru Rubens florile, animalele, naturile moarte sau peisajele. Maestrul își rezervă „nobila" figură. Pictează singur marile compoziții: *Plângerea lui Hristos* (1614, Viena), *Punerea în mormânt* (1615, Cambrai, Biserica Saint-Gery), *Vânătoarea de hipopotami* (cca 1616, München), *Răpirea fiicelor lui Leucip (id.)*, *Lovitura de lance* (1618, Anvers, B.-A.).

• La maturitate, între 1620 și 1628, elaborează mari serii decorative: cartoanele de tapiserie cu *Istoria lui Decius Mus* (cca 1617, Vaduz, colecția Liechtenstein), *Viața Sfântului Carlo Borromeo* (1620, Anvers, Biserica Iezuiților, arsă în 1718). La Paris, Maria de Medici îi comandă decorarea unei galerii a Palatului Luxembourg, unde Rubens realizează ciclul cu *Viața Mariei de Medici* (1621–1625, Paris). Execută și alte cartoane, în special pentru Ludovic al XIII-lea. Pictează capodopere diverse, pline de culoare: *Adorația magilor* (Anvers, B.-A.), *Tomiris și Cirius* apoi *Fuga lui Loth* (1625, Paris, Luvru), *Căsătoria Sfintei Ecaterina* (cca 1625, Anvers, Biserica Augustinilor) sau *Adorația magilor* (1626–1629, Paris).

• În paralel, primește numeroase comenzi de portrete: *Portretul Mariei de Medicis* (cca 1623, Madrid), *Ducele de Buckingham* (1625, Osterley Park). Își pictează familia: *Isabelle Brandt* (1620, Florența, Uffizi), *Suzanne Fourment cu pălărie cu pene*, numită *Pălăria de paie* (viitoarea sa cumnată, 1625, Londra). Isabelle Brandt moare în 1626. Zdrobit, Rubens acceptă în 1628, la cererea infantei Isabela, misiuni diplomatice. Cu această ocazie realizează numeroase portrete ale regelui Spaniei, Filip al IV-lea, copiază tablouri de *Tizian din colecția regală, se împrietenește cu *Velázquez. În 1629, părăsește Madridul pentru Londra, unde pictează *Glorificarea lui Iacob I* (1629–1634, Londra, plafon din Whitehall).

• La Anvers, în 1630, se căsătorește cu Hélène Fourment (*Artistul și Hélène în grădina din Anvers*, cca 1631, München, A.P.), cu care va avea cinci copii. Stilul său evoluează în continuare

și devine liric, după cum o dovedesc decorația din Whitehall, *Istoria lui Abile* (1630–1632, Rotterdam, B.V.B.), pânzele cu subiect religios: *Martiriul Sfântului Idelfons* (cca 1631, Viena), *Martiriul Sfântului Liévin* (1635, Bruxelles, B.-A.), *Drumul Calvarului* (1636, *id.*) sau *Hristos pe Cruce* (1635, Toulouse, Augustins) și compozițiile mitologice care o înfățișează pe tânăra sa soție: *Judecata lui Paris* (1632, Londra, N.G.).
• În 1633, infanta îi încredințează o nouă misiune diplomatică. Bolnav, în 1635, cumpără castelul din Steen, pe care îl pictează între 1635 și 1638 (Londra, N.G.); realizează numeroase peisaje lirice: *Peisaj cu păstori și păstorițe* (1635, Paris, Luvru), *Peisaj cu curcubeu* (cca 1636, München), *Chermeza* (cca 1637, Paris), pânză învolburată și „bruegeliană". *Grădina dragostei* (Prado și Dresda) îl anunță pe *Watteau.
• La sfârșitul anului 1635, pregătește la Anvers decorurile pentru primirea cardinalului-infante de Spania care îl numește pictorul Curții. Portretele de familie, cu atmosferă veselă, se înmulțesc: *Hélène Fourment și fiul său Frans* (cca 1635, München, A.P.), *Hélène Fourment și copiii* (cca 1636, Paris, Luvru), *Blănița* (cca 1639, Viena). *Căderea Titanilor* (1637, Bruxelles, B.-A.) și *Urmările războiului* (1638, Florența) continuă să arate vioiciunea artei sale. *Cele trei Grații* (1639, Madrid) înfățișează mereu splendoarea nudității flamande. Pictorul își semnează ultima lucrare *Madona înconjurată de sfinți*, cca 1640 (Anvers).

Maestru incontestat al picturii, Rubens formează zeci de elevi. Virtuozitatea sa în domeniul gravurii permite difuzarea operei. Admirată și copiată, estetica sa îi sensibilizează pe pictorii francezi Ch. de La Fosse, Watteau, *Delacroix, *Cézanne sau Renoir, ca și pe artiștii englezi *Constable și T. Gainsborough.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Rubens a abordat toate genurile: istoric, religios, mitologic, portretul oficial sau familial, autoportretul sau peisajul. Operele pe pânză sau pe lemn sunt de dimensiuni variate. Geniul său plastic își găsește exprimarea în tablouri, dar mai ales în ciclurile decorative de dimensiuni mari.
După formația la Anvers, „romanistă", clasicizantă, după interesul manifestat față de pictura locală, de istorie și față de spiritul lui *Bruegel cel Bătrân, la Veneția admiră arta lui *Tizian și a lui *Tintoretto. La Roma, descoperă arta antică, pe aceea a pictorilor *Carracci, a lui Bassano, Caravaggio și A. Elsheimer, pe care se poate să-i fi întâlnit, precum și pictura marilor artiști ai Renașterii, *Michelangelo, *Rafael... Călătorește de asemenea la Mantova, Florența, Londra, Paris și Madrid.
Portretist oficial sau pictor de Curte, Rubens a lucrat pentru ducele de Mantova, arhiducele Albert, nobilii Genevei, Ferdinand al II-lea de Toscana, Maria de Medici, Isabela a Spaniei, Carol I al Angliei, Filip al IV-lea al Spaniei și pentru cler.

• Rubens debutează ca pictor istoric. Compoziția lui este echilibrată, efectele sculpturale; totuși nu disprețuiește artificiile manieriste. Încă de la primele pânze se simte atracția constantă către naturalismul nordic. Deja desenul său afirmă dinamismul formelor.
• Călătoria în Italia îi inspiră clarobscururi de o mare forță plastică și dramatică, unde se regăsesc naturalismul și monumentalitatea luminoasă a personajelor caravagești *(Adorația păstorilor)*.

UN MARE MAESTRU

◆ Artist renumit încă din timpul vieții, Rubens cunoaște o glorie europeană neîntreruptă.
◆ Arta acestui prim pictor baroc modern este sursa unei lungi dezbateri picturale între adepții liniei și coloriști.
◆ Rubens realizează o pictură istorică idealistă cu „accesorii" realiste. Capacitatea sa de reînnoire a temelor, variațiunile de tot felul într-un subiect arată o sete nestinsă față de nou.
◆ Limbajul formal și dinamica ritmică garantează o citire perfectă a subiectului în ansamblu, dar și a fiecărui element, chiar în abundența ciclurilor decorative.
◆ Rubens se arată un colorist virtuos, stăpân perfect al tuturor efectelor iluzionismului baroc, de o subtilitate artistică singulară.
◆ Pentru operele pe lemn, preparația albă facilitează efectele de glasiu și de transparență *(Coborârea de pe Cruce)*.

• După ce a asimilat arta Renașterii, dă la iveală genialitatea talentului său. Stilul timpuriu trece „de la vehemența contrastelor la o liniște clasicizantă" (J. Foucart, 1999), de la forța plastică și dramatică la echilibrul unei compoziții bazate pe construcția liniilor și pe armonia maselor, pe un desen precis, amplu și elocvent. Coloritul, mai întâi viu și luminos, se îmbogățește și devine simplu, amplificând acordurile între roșu și albastru, între albul și griurile argintii ale țesăturilor, între ocrul luminos și rozul carnației, scăldate într-o lumină blondă *(Coborârea de pe Cruce)*. Reușește să oficializeze unirea dintre Renaștere și tradiția flamandă. Forța și dinamismul său formal se amplifică. Rubens resuscitează academismul decorativ al *Carraccilor, prin culeele care varsă lumina, onctuoasă și colorată, proprie venețienilor.

• Ulterior, pictura sa devine mai narativă și mai impetuoasă. Compozițiile decorative și monumentale se organizează pe diagonale ascensionale sau după o spirală turbionară. Emfaza și libertatea de imaginație a artistului dau naștere unor „bucăți de pictură", în culori mai bogate și mai calde, cu ritmul mai spontan și animat. Culoarea care țâșnește într-un fel de exaltare „preromantică" nu știrbește înțelegerea globală a subiectului și nici omogenitatea ritmică a ansamblului *(Viața Mariei de Medici)*. Pe paleta lui Rubens, culoarea caldă a lui Tizian devine lirică. Alegerea tonurilor, acordurile, utilizarea violetului demonstrează un curaj suplimentar. Culeele colorate, mereu mai libere, ies triumfătoare din organizarea formală (*Adorația magilor*, Anvers).

• La sfârșitul vieții, Rubens pictează peisaje dramatice și lirice, de dimensiune cosmică și universală. Pânzele religioase împing barocul spre paroxism într-o încâlceală de linii și forme, într-o agitație frenetică de mase omenești colorate *(Masacrul inocenților)*. În paralel, își pictează familia cu dulceață și prospețime; nuduri senzuale și languroase sunt scăldate într-o lumină delicată și unificatoare, egală celei a lui Tizian.



Răpirea fiicelor lui Leucip
cca 1616. Ulei pe pânză, 2,22 x 2,09 m, München, Alte Pinakothek

Această pânză reprezentând episodul în care Castor și Polux le răpesc pe două dintre cele trei fiice ale lui Leucip ilustrează trecerea lui Rubens de la clasicism la baroc. Compoziția în balans, calculată, echilibrată, dar de o mișcare ascendentă, urmând o diagonală viguroasă, construită din mase colorate, produce un efect de dinamism nou. Impetuozitatea este dublată de un sentiment patetic, sugerat de nudurile opulente de inspirație venețiană supuse brutalizării bărbaților; plasticitatea formală și realismul detaliului sunt magnifice. Imobilitatea micului Amor și peisajul senin, cu orizontul jos, contrabalansează și accentuează elanul și lirismul acestui eveniment, redat în culori calde, strălucitoare și subtile.

Debarcarea Mariei de Medici în portul Marsiliei (ciclul _Viața Mariei de Medici_ în 21 de tablouri)
1622–1625. Ulei pe pânză, 3,94 x 2,95 m, Paris, Luvru

Acest ciclu i-a fost comandat lui Rubens de Maria de Medici. Dacă pictorul semnează la Paris toate eboșele, realizarea efectivă necesită ajutorul colaboratorilor săi din Anvers. Tabloul împletește caracterul oficial al scenei, realitatea istorică, portretele fidele fizionomic ale personajelor cu un univers mitologic. Entuziasmul baroc al lui Rubens se afirmă în verva poetică, alegorică, în dinamismul compoziției descentrate, în puternica vitalitate a monștrilor marini, a sirenelor și a nimfelor, opulente și carnale, în tonuri sonore și onctuoase. Pensula devine ușoară când atinge mângâietor dantelele, stofele, armurile și apa.



OPERE CARACTERISTICE

De la cicluri gigantice la pânze intimiste, Rubens a pictat sute de opere.

Circumcizia, cca 1607, Genova, Sant'Ambrogio
Ridicarea pe Cruce, 1610, catedrala din Anvers
Coborârea de pe Cruce, cca 1612, catedrala din Anvers
Jupiter și Calisto, 1613, Cassel, S.K.
Plângerea lui Hristos, 1614, Viena, K.M
Răpirea fiicelor lui Leucip, cca 1616, München, A.P.
Ciclul *Viața Mariei de Medici,* 1621–1625, Paris, Luvru
Portretul Mariei de Medici, cca 1623, Paris, Prado
Suzanne Fourment cu pălărie cu pene, 1625, Londra, N.G.
Adorația magilor, 1626–1629, Paris, Luvru și Anvers, B.-A.
Martiriul Sfântului Idelfons, cca 1631, Viena, K.M.
Artistul și Hélène în grădina din Anvers, cca 1631, München, A.P
Drumul Calvarului, 1636, Bruxelles, B.-A.
Peisaj cu curcubeu, cca 1636, München, A.P.
Chermeza, cca 1637, Paris, Luvru
Urmările războiului, 1638, Florența, Pitti
Cele trei Grații, 1639, Madrid, Prado
Blănița, cca 1639, Viena, K.M.
Madona înconjurată de sfinți, 1640, Anvers, Biserica Saint-Jacques

BIBLIOGRAFIE

F. Baudoin, R.A. d'Hulst dir., *Corpus Rubenianum L. Burchards,* National Centrum [...], 26 v. prevăzute, primul apărut în 1968; *La Galérie Médicis au palais du Luxembourg,* RMN, Paris, 1969; Max Rooses, *L'Œuvre peint de Pierre Paul Rubens* [...], 5 vol., Davaco, Soest Holland, 1977; G. Mulazzani, *Tout L'œuvre peint de Rubens,* Flammarion, Paris, 1981; S. Apers, *la Création de Rubens,* Gallimard, Paris, 1996.

Hals



Portretist al „secolului de aur" olandez, Frans Hals împletește tradiția și inovația, mai cu seamă în maniera de tratare de sorginte caravagescă. Stăpânește spațiul, sesizează pe viu poza și eleganța gestului. Factura liberă, tușa largă, vie și periată, fac să vibreze tonurile subtile de negru, abordat ca o culoare. Carnația este vie și luminoasă. În opera lui Hals, înfățișarea și psihologia modelului sunt intim legate și redate cu brio, grație unui meșteșug excepțional.

PARCURS BIOGRAFIC

• Pictor olandez, Frans Hals (Anvers, 1581?–Haarlem, 1666), fiul unui țesător emigrant flamand, își petrece toată viața la Haarlem. Se formează în atelierul manieristului C. Van Mander (cca 1600–1603) și studiază în special arta manieriștilor olandezi H. Golzius și C. Van Haarlem. Devine meșter în 1610, fără a face tradiționala călătorie în Italia. Din căsătoriile sale, una către 1611, cealaltă în 1617, se vor naște mai mult de zece copii dintre care patru vor fi pictori. Introdus în ambianța burgheziei olandeze, se specializează în portret. În plus, dovedește preocupări sociale și literare.

• Una dintre primele sale opere cunoscute datează din 1611 (*Portretul lui Jacobus Zeffius*, Haarlem, M. Frans Hals), căreia îi urmează *Portretul unui bărbat ținând un craniu* (cca 1611, Birmingham). Prima mare comandă, *Banchetul ofițerilor din corpul de arcași Sfântul Gheorghe* (1616, Haarlem), reinventează portretul de grup, surprins pe viu, al cărui caracter natural se regăsește în *Portretul unui copil cu doica sa* (1620, Berlin, M.E.K.), *Portretul unui cuplu* (1622, Amsterdam) sau *Portretul lui Isaac Massa* (1626, Toronto).

• Între 1620–1630, Hals realizează principalele sale opere, dintre care o importantă serie de portrete de gen inspirate de cele ale pictorilor caravagiști din Utrecht, dar pictate într-un stil personal: *Bufon cântând din lăută* (1625, Paris, Luvru), *Băutorul vesel* (1626–1627, Amsterdam, Rm.), *Mulatrul* (1627, m. din Leipzig), provocatoarea *Țigancă* (cca 1628–1630, Paris), vrăjitoarea cu bufniță *Malle Babbe* sau *Vrăjitoarea din Haarlem* (1629–1630, Berlin, M.E.K.). Portretele și compozițiile sale care înfățișează burghezi relevă aceeași vervă: *Portretul lui Verdonck* (1627, Edinburgh), *Banchetul ofițerilor din corpul de arcași Sfântul Adrian din Haarlem* (1627, Haarlem).

• După 1630, Hals structurează mai serios compoziția portretelor, îndeobște cele colective: *Compania mică* (1633–1637, Amsterdam), *Portretul Corneliei C. Vooght* (1631, Haarlem), *Portretul lui Broecke* (1633, Londra, N.G.), portretul de grup *Ofițerii corpului de arcași Sfântul Gheorghe din Haarlem* (1639, Haarlem, M. Frans Hals).

• Creația ultimei perioade, după 1640, melancolică și sobră, este ilustrată de *Regenții ospiciului Sfânta Elisabeta din Haarlem* (1641, Haarlem), *Portretul unui membru al familiei Coymans* (1645, Washington, N.G.), *Portretul lui S. Geraerdts* (1648–1650, m. din Anvers) sau *Portret de femeie* (1648–1650, Paris).

• În 1662, foarte bătrân, Hals are probleme financiare și cere o pensie de la municipalitate. Gravitatea se citește în portretele de bărbați de acum, *Portretul lui Willem Croes* (1660, München, A.P.), sau în cele păstrate la Haga, la Paris (J.-A.), la Cambridge și la Cassel. Ea atinge paroxismul în *Regenții* și mai ales în *Regentele ospiciului de bătrâni din Haarlem* (1664, Haarlem).

Portretist de talent singular, Hals se diferențiază de contemporanii săi și mai ales de *Rembrandt. Are ca elevi, în afara celor patru fii și de mai tânărul său frate Dirk, pe P. Codde, Judith Leyster; cei mai iluștri discipoli sunt J.M. Molenaer, A. Van Ostade și foarte talentatul A. Brouwer. Stilul său îl sensibilizează pe *Fragonard, apoi pe *Manet, care vede în el precursorul unei plastici noi.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Portretist și pictor de gen în domeniul portretului, pitoresc și vesel, Hals se interesează de individ, de cupluri, de grupuri sau de portretele de „caracter". Pictează pastorul, vagabondul, femeia ușoară sau soția primarului, copilul burghez sau al nimănui, pe cei tineri și mai puțin tineri, ca și câteva scene de gen și tablouri religioase, pe pânză, uneori pe lemn. Portretele, așezate sau în picioare, sunt cu puțin mai mici decât mărimea naturală. Burghezia și corporațiile din Haarlem sunt principalii săi comanditari.
Hals se formează în contextul manierist, italienizant, al Haarlemului și Amsterdamului. Portretele sale realiste și chiar naturaliste sunt tratate în maniera pictorilor caravagiști din Utrecht, H.J. Ter Brugghen, D. Van Baburen, G. Van Honthorst. Ipotetica sa călătorie la Anvers, în 1616, care l-ar fi pus în contact cu operele lui Van Dyck și poate cu acelea ale lui *Rubens, explică în parte accentul flamand al operei sale. Este posibil să fi cunoscut de asemenea arta olandezului Rembrandt.

• Primele portrete ale lui Hals (cca 1611) arată o oarecare înțepeneală, o voință de obiectivitate într-o paletă întunecată și o execuție conformistă, reminiscențe ale manierismului italian interpretat de C. Ketel, îndeosebi în privința ancadramentelor ovale, *trompe l'œil*-ului, a simbolurilor și atitudinilor.

• Originalitatea sa îl face să depășească foarte repede perioada de formație și influențele înconjurătoare. Este mereu atent la realitatea obiectivă și la psihologia modelului, în armonie cu viziunea sa picturală. Personajele lui Hals au o atitudine mândră, chipul puternic. Negrul-strălucitor al țesăturilor este împrumutat de la Van Dyck, pensulația vie și spontană relevă pielea irigată de vermillon *(Portretul unui bărbat ținând un craniu)*.

• Capodoperele sale prezintă o compoziție dinamică și „barocă", inspirată de Van Dyck. Hals redă puternica prezență naturală a modelelor. Punerea în pagină este de fiecare dată specifică, ritmată de un cot proiectat în față, care decalează figura și pare să „străpungă" pânza, de o privire sau o gură întredeschisă, care îl interpelează pe spectator. Atitudinea și aspectul

UN MARE MAESTRU

◆ Hals devine celebru în timpul său, în orașul său. Este multă vreme perceput ca un portretist spontan, vesel, un strălucit realist; această definiție se dovedește reductivă. Generația impresioniștilor recunoaște reala dimensiune a talentului său.

◆ Pictorul reînnoiește spiritul portretului, între realism și baroc, dovedindu-se maestrul realismului obiectiv (al aparenței) și al psihologiei (revelația sufletului).

◆ Hals înviorează formula încremenită și arhaică a portretelor colective, realizând portrete de grup de bărbați, de corporații. Nu inventează o schemă nouă și nici un nou tip de portret, dar inovează orchestrarea, tratează modele noi, inspirate din caravagiștii din Utrecht *(Malle Babbe)*.

◆ Își înscrie figurile în spațiu prin construcții pe diagonală, poze oblice; fiecare personaj este individualizat în diversitatea lui.

◆ Pune la punct o tehnică proprie, utilizând mai cu seamă o pensulă specială pentru a pune culoarea în tușe largi, *alla prima* (direct pe pânză); nu i se cunoaște nici un desen pregătitor.

◆ Posedă arta valorilor, a culorilor, a animației spațiale, o forță și o libertate de factură fără echivalent în epocă.

exterior realist contribuie la configurarea psihologiei personajelor, pe care le sesizează într-o factură rapidă și strălucitoare *(Portretul lui Issac Massa)*.

• Între 1625 și 1630, Hals se lansează într-un stil care decurge din caravagismul luminos de Utrecht. El își deschide paleta, înfățișează mobilitatea luminii și materiei, accentuează realismul subiectelor sale adesea pline de bună dispoziție. Pensulația devine mai rapidă; materia este fluidă, lejeră sau împăstată, opacă sau transparentă, fiind ecoul caracterului original și liber al subiectului *(Veselul băutor)*.

• Ulterior, pictorul revine la personaje construite mai auster atât prin monumentalitate, cât și prin tentele alese. Dacă face dese trimiteri la portretul olandez al lui Van Dyck, se va lua câteodată la întrecere cu Rembrandt: figura de dimensiuni mari, întunecată și sobră a unui demnitar este plasată pe un fundal neutru într-o monocromie de brunuri. Atmosfera este grea, prezența intensă și reculeasă, gestica elegantă. Negrul, accentuat de alb-pur sau argintiu, întotdeauna pensulat larg, îi îmbracă modelele *(Portret de femeie)*.

• Între anii 1640–1650, pictează profesori și teologi din generația sa. Modelul în vârstă și destructurat este reconstruit, conturul se estompează. Factura devine mai păstoasă și vibrată. În negruri și alburi se strecoară reflexe colorate. Un expresionism încordat se citește în ochi și mâini.

• În domeniul portretului de grup, primul său tablou, din 1616, se îndepărtează de manierismul lui C. Van Haarlem prin animația pe care o descrie, respirația spațială, mișcarea pe care o dă personajelor, spontaneitatea atitudinilor, expresiile sesizate pe viu. Bogăția coloritului, tușa puternică accentuează dinamica operei *(Banchetul ofițerilor [...] Sfântul Gheorghe)*.

• „Dezordinea" îi pândește compozițiile *(Banchetul ofițerilor corpului de arcași Sfântul Adrian...)*. Hals se grăbește să le restructureze și să le clarifice cu riscul de a ridica fiecărui personaj o statuie. Menține flexiunea capetelor și diversitatea privirilor care însuflețesc chipurile cu contururi remodelate. Fondurile se întunecă în negruri, nuanțate de alburi-argintii și de brunuri-portocalii. În schimb, cromatismul hainelor se înviorează cu oranj, verde, roșu, galben *(Ofițerii/.../ Sfântul Gheorghe)*.

• Ultimele portrete colective, austere și întunecate, scoase în evidență de tușe de alb, dezvoltă o tensiune a chipurilor, a privirilor și chiar a pastei *(Regentele ospiciului de bătrâni din Haarlem)*.

OPERE CARACTERISTICE

209 tablouri îi aparțin cu certitudine lui Frans Hals, din care 195 de portrete; iar 21 de alte tablouri îi sunt atribuite.

Portretul unui bărbat ținând un craniu, cca 1611, Birmingham, B.I.
Banchetul ofițerilor din corpul de arcași Sfântul Gheorghe, 1616, Haarlem, M. Frans Hals
Portretul unui cuplu, 1622, Amsterdam, Rm
Portretul lui Isaac Massa, 1626, Toronto, AG
Banchetul ofițerilor din corpul de arcași Sfântul Adrian din Haarlem, 1627, Haarlem, M. Frans Hals
Portretul lui Verdonck, 1627, Edinburgh, N.G.
Țiganca, cca 1628–1630, Paris, Luvru
Portretul Corneliei C. Vooght, 1631, Haarlem, M. Frans Hals
Compania mică, 1633–1637, Amsterdam, Rm.
Regenții Ospiciului Sfânta Elisabeta din Haarlem, 1641, Haarlem, M. Frans Hals
Portret de femeie, 1648–1650, Paris, Luvru
Portretul unui bărbat, 1660–1666, Cassel, S.K.
Regentele ospiciului de bătrâni din Haarlem, 1664, Haarlem, M. Frans Hals



▲ ***Compania căpitanului Reynier Reael și a locotenentului C.M. Blaeuw din Amsterdam***, numită ***Compania mică***
1633–1637. Ulei pe pânză, 2,09 x 4,29 m, Amsterdam, Rijksmuseum

Acest grup de bărbați, pictați în picioare, în mărime naturală, aparține unei serii de opt lucrări. Neterminat din cauza neînțelegerii cu comanditarul, tabloul este finalizat de P. Codde (partea din dreapta).
Hals demonstrează stăpânirea perfectă a spațiului, a caracterelor modelelor și a meșteșugului pictural. Dificultatea compoziției, cu care se confruntase în prealabil, este învinsă, artistul ritmând scena prin oblicele armelor, prin atitudinile variate, dar echilibrate ale personajelor pictate pe viu, prin mișcările coatelor, ale mâinilor, capetelor și stabilind un raport firesc între indivizii care compun grupul și spectatorul atras în universul lor. Bărbații arborează hainele lor negre cu reflexe brune, aurii sau argintate, înveselite de tente rafinate de albastru, galben și oranj, pe un fond monocrom. Virtuozitatea tușei largi face personajele să respire și să trăiască.



Compania mică ▶
(detaliu: stegarul)

Acest detaliu este semnificativ pentru arta lui Hals, atunci la apogeul său. Atitudinea stegarului, somptuozitatea coloritului gri-pal cu reflexe subtile, factura rapidă și avântată evoluează între realism și baroc. Personajul îl va face pe van Gogh să spună în 1885: „Rareori am văzut un personaj mai dumnezeiesc de frumos. Este unic. Delacroix s-ar fi aprins la maximum."

BIBLIOGRAFIE

A. Châtelet, E.C. Montagni, *Tout l'œuvre peint de Frans Hals*, Flammarion, Paris, 1976; F. Hals, catal. exp., Washington, Londra, Haarlem, 1989–1990; S. Silve, *Frans Hals*, Albin Michel, Paris, 1990.

Pietro da Cortona



Pictor și arhitect în serviciul Bisericii Catolice în timpul perioadei de triumf a Reformei catolice (Contrareforma), Pietro da Cortona este o personalitate de primă marcă a barocului roman, atât pe plan pictural, decorativ, teatral, cât și pe plan arhitectural, prin capacitatea sa de a integra decorația în arhitectură. Mijloacele sale de expresie se află în osmoză cu sentimentul nou de grandoare al clerului. Viziunea frescelor lui Pietro da Cortona relevă virtuozitate: el creează irealul și fastuosul printr-o revărsare de culoare și forme, eliberate în spațiu.

PARCURS BIOGRAFIC

• Pietro Berrettini, numit Pietro da Cortona (Cortona, Toscana, 1596–Roma, 1669), născut într-o familie de meșteșugari și de artiști, se formează în clasicismul florentin al lui A. Commodi; în 1612, își urmează maestrul la Roma. Cu B. Ciarpi, descoperă arta Renașterii clasice și desenează după modele antice. Apoi se întoarce către stilul baroc al lui G. Lanfranco.

• Realizează pentru început fresce clasice, într-o nouă expresie, precum acelea de la vila Arrigoni (cca 1616, Frascati).

• Limbajul său baroc se maturizează către 1624 [*Sacrificiul Polixeniei* (Roma, M. Capitolin), și *Triumful lui Bachus (id.)*, *Jurământul Semiramidei* (Londra, colecția Mahon), *Viața lui Solomon* (bolta Palatului Mattei, Roma)], inspirat de stilul lui *Tizian și *Rubens. Susținută de comanditarii Barberini și Sacchetti, realizarea decorației Bisericii S. Bibiana (1624–1626) îi aduce succes. Pietro da Cortona se angajează într-o imensă producție de fresce și retabluri: frescele de la vila Sacchetti (1626–1629, Castelfusanno), *Răpirea sabinelor* (1629, Roma), care împletește splendoarea barocă cu reminiscențele clasice, *Fecioara cu Pruncul și patru sfinți* (1628, Cortona, Biserica S. Agostino), *Venus vânătoare arătându-i-se lui Enea* (1630–1635, Paris).

• La apogeul carierei, este numit director al Academiei Sfântul Luca (1634–1638). Pictează pe bolta Palatului Barberini *Triumful înțelepciunii divine* (1633–1639, Roma), manifest al barocului iluzionist și teatral. Biserica S. Lorenzo și Chiesa Nuova, Vatican, îi pun la dispoziție pereții.

• În 1637, Pietro da Cortona pleacă la Florența, chemat de Ferdinand al II-lea, marele duce de Toscana, pentru a decora Palatul Pitti: *Cele patru vârste ale umanității* (1637 și 1640, Sala della Stuffa), fresce care relevă o viziune proaspătă și echilibrată, *Venus, Jupiter, Marte și Apolo* (1641–1647, Salonul Planetelor), integrându-se unei decorații arhitecturale unde domină stucaturile aurite și albe.

• Ultima sa perioadă se derulează la Roma, de la 1647 până la moarte. Pictează cupola de la Chiesa Nuova (1648–1651) sau *Istoria lui Enea* (1651–1654, Palatul Doria Pamphili), pe care le adaptează arhitecturii baroce a lui Borromini. Apoi se consacră mai mult arhitecturii. Lasă cartoane pentru mozaicurile de la San Pietro (1651), dirijează decorația Palatului Montecavallo, decorează cupola absidei de la Chiesa Nuova (1655–1660) cu o *Ridicare la Cer a Fecioarei* și pictează bolta navei cu tema *Viziunea Sfântului Filip Neri în timpul construcției bisericii* (1664–1665), ultima sa operă *a fresco*.

• Tablourile sale de altar dovedesc de asemenea inovații baroce: *Nașterea Fecioarei* (1643, Perugia, G.N.), *Romulus și Remus primiți de Faustulus* (1643, Paris), *Sfântul Carol purtând sfântul cui în mijlocul ciumaților* (1667, Roma) și un ultim tablou de altar pentru Biserica S. Ignacio (1669, Pistoia).

• Realizează doar câteva peisaje clasice, printre care *Peisaj cu pod* (1625, Roma, M. Capitolin) și *Peisaj cu bărci (id.)*.

Arta lui Pietro da Cortona nu este continuată de elevii săi G.F. Romanelli sau C. Ferri. La Roma, chiar în această perioadă *Poussin optează pentru concepția clasică în forma ei cea mai nealterată, iar Ch. Le Brun încearcă la Paris câteva tentative baroce în stil pousianesc. Influența lui Cortona suscită capodoperele romanilor G.B. Gaulli, numit Baciccio, A. Pozzo și, în afara Romei, ale lui L. Giordano, G. de Ferrari și ale lui *Tiepolo, în secolul următor. Aceștia îi asimilează viziunea, o continuă și o difuzează vreme de mai mult de o sută de ani.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Pietro da Cortona înfățișează temele Contrareformei (martiriul, viziunea, glorificarea papilor) într-o retorică bogată în alegorii, embleme, metafore și simboluri. Realizează subiecte mitologice sau profane. Frescele de pe plafoane și de pe bolțile bisericilor nu uzurpă locul tablourilor de șevalet sau de altar.
Beneficiază de încrederea membrilor familiei Barberini, a papilor (Urban al VIII-lea, Inocențiu al X-lea, Clement al IX-lea) și a unor mecena particulari (C. dal Pozzo, marchizii Sacchetti), a francezului La Vrillière și a lui Ferdinand al II-lea, marele duce de Toscana.
Format la Roma de florentini clasiciști, Pietro da Cortona copiază de asemenea operele Antichității, ale lui *Rafael, ale lui Pietro da Caravaggio, celebrul decorator din prima jumătate a secolului al XVI-lea, a cărui influență se va extinde asupra artiștilor barocului. Ulterior devine sensibil la barocul lui G. Lanfranco și Rubens, la arta renascentistă a lui *Veronese și Tizian, înainte de a se întoarce către maestrul Galeriei Farnese, A. *Carracci.

• Între 1616 și 1624, își însușește maniera frescelor de fațadă ale lui Pietro da Caravaggio. Ardoarea, uimitoarea libertate de stil a acestuia din urmă, „expresionismul" și realismul său îl vor inspira după 1624. Frescele pe care le realizează rămân clasice prin alegerea iconografiei, echilibrul compoziției și manieră *(Aurora)*.
• Din 1624, artistul își manifestă interesul pentru arta barocă a lui Lanfranco, unde sunt combinate perspectivele savante și îndrăzneala racursiului lui *Correggio. Înțelege dinamismul baroc al lui Rubens și admiră culoarea venețiană a lui Veronese sau pe aceea a *Bacanalelor* lui Tizian, artist a cărui vogă domină Roma. Pietro da Cortona creează astfel pânze de un eroism demn, încă clasic, dar tratat cu emfază și cu o mare libertate de colorit *(Triumful lui Bachus*, 1624). Își îndreaptă apoi interesul către redarea peisajului „pur", a unei naturi senine.
• Pictorul continuă să oscileze între clasicismul lui Rafael și ritmul nestăvilit al barocului *(Răpirea Sabinelor)*. Prin formația sa, în căutarea frumosului ideal, a echilibrului clasic, el alătură soliditatea desenului roman, eleganța liniei florentine și luminozitatea culorii venețiene *(Cele patru vârste ale umanității)*. Adoptă o lumină constantă și continuă pe această cale, paralel cu evoluția sa barocă.
• În anii 1630, emfaza, libertatea de imaginație, mișcarea și complexitatea ornamentală îi caracterizează lucrările baroce. *Triumful înțelepciunii divine* este o culme a artei sale. Prin prezentarea clocotitoare a subiectelor eroice, Pietro da Cortona urmărește să surprindă, să uimească, să persuadeze și să seducă. Dă mai multă importanță eternului și universalului decât detaliului particular, într-un limbaj alegoric și simbolic. Refuză realismul, contrar imaginației și irealului către care aspiră.

UN MARE MAESTRU

◆ Pietro da Cortona este un pictor celebru, în serviciul papilor epocii sale. Arta sa face emuli până în secolul al XVIII-lea. Rămâne puțin cunoscut marelui public.
◆ Devine figura cea mai reprezentativă, eminentă a barocului. Dar căutarea frumosului ideal relevă echilibrul clasic.
◆ Artistul se apleacă asupra temelor eroice ale Contrareformei, pe care le ridică la rang de epopee. Transpune în imagini noua iconografie a providenței divine.
◆ Compoziția decorativă, monumentală și iluzionistă a frescelor sale descrie o spirală învolburată sau o diagonală ascensională, în funcție de arhitectura pe care o ornamentează.
◆ Pietro da Cortona utilizează coloritul luxuriant pentru a face veridic fantasticul și imaginarul, într-o dinamică neegalată, unde viziunea de ansamblu primează asupra detaliului.
◆ Excelează în asocierea picturii, sculpturii, reale sau false (*quadratura*, stuc) cu arhitectura. Lumina îi unifică opera barocă.
◆ Stăpânește tehnica frescei. Tușele largi și fluide, în cazul frescelor, și pensulația împăstată, în cel al pânzelor, îi dinamizează creațiile.

Pietro da Cortona

• În creația sa barocă, pictorul se inspiră și din iluzionismul lui A. Carracci bazat pe redarea tangibilă a spațiului pictural. Abandonează „cadrele fixate" pentru a crea iluzia totală asupra ansamblului spațiului pictat; recurge uneori la compartimentarea spațiului arhitectural, la care întotdeauna se adaptează. Stucaturile aurii sau albe, iluzorii sau pictate se amestecă în compoziție, realizată la o scară mai mare decât cea naturală. Motivele și figurile, antrenate în mișcare, se detașează pe un fond luminos. Decorația se desfășoară și drapajele zboară într-o dezordine aparentă. În același timp schimbul de gesturi și priviri conferă unitate acestei compoziții baroce.

• Spațiul negrănițuit se sparge și perspectiva iluzionistă deschide arhitecturile *(quadratura)*. Iluzia optică și *trompe l'œil*-ul fac nesigure limitele între pictură, sculptură și arhitectură. Desenul senzual și virtuos leagă decorul de mulțimea de personaje văzute în racursiu și în torsiune. Formele se interpenetrează, descriu curbe și contracurbe. Lumina schimbătoare, când dramatică, când serafică, naște uluirea, relevă culorile emanând căldură și lirism; tușele juxtapuse fac masă sub loviturile de pensulă largi și împăstate.

• În ultimele sale opere decorative, Pietro da Cortona separă arhitecturile în chesoane și stucaturile decorative de partea pur picturală *(Viziunea Sfântului Filip Neri...)*. Tonurile lejere și luminoase ale plafoanelor anunță noul iluzionism baroc care se deschide către un infinit azurat. Tablourile de șevalet atestă aceeași reînnoire estetică.



OPERE CARACTERISTICE

Cortona a pictat numeroase pânze și imense plafoane și bolți.

Triumful lui Bachus, 1624, Roma, M. Capitolin
Peisaj cu pod, 1625, Roma, M. Capitolin
Răpirea sabinelor, 1629, Roma, M. Capitolin
Triumful înțelepciunii divine, 1633–1639, Roma, Palatul Barberini
Venus vânătoare arătându-i-se lui Enea, 1630–1635, Paris, Luvru
Cele patru vârste ale umanității, 1637–1641, Florența, Palatul Pitti
Remulus și Remus primiți de Faustulus, 1643, Paris, Luvru
Cupola din Chiesa Nuova, 1648–1651, Roma
Istoria lui Enea, 1651–1654, Roma, Palatul Doria Pamphili
Ridicarea la Cer a Fecioarei, 1655–1660, Roma, Chiesa Nuova (numită și S. Maria in Vallicella)
Viziunea Sfântului Filip Neri în timpul construcției bisericii, 1664–1665, Roma, Chiesa Nuova
Sfântul Carol purtând sfântul cui în mijlocul ciumaților, 1667, Roma, Biserica S. Carlo al Catinari

BIBLIOGRAFIE

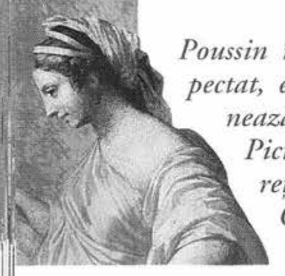
G.B. Muzzarelli, *Pietro da Cortona*, Fabbri Editori, Milan, 1976–1978; G. Briganti, *Pietro da Cortona o Della pittura barocca*, Florența, 1982; A.L. Bianco, *Pietro da Cortona*, Electa, Milano, 1997; *Pietro da Cortona*, catal. exp., Roma, 1998.



◄ ***Triumful înțelepciunii divine***
1633–1639. Frescă, Roma, Palatul Barberini, plafonul unui salon

La cererea familiei Barberini, Pietro da Cortona glorifică pontificatul lui Urban al VIII-lea. Eruditul F. Bracciolini concepe iconografia: „Triumful divinei providențe și împlinirea țelurilor sale prin puterea spirituală a papei". Programul amestecă simbolurile catolicismului triumfător (mari albine încoronate cu frunze de laur, simboluri ale puterii temporale și spirituale a Barberinilor) cu cele ale mitologiei clasice (Cronos). În centru, deasupra norilor, tronează divina providență. Adoptarea stilului monumental, referința la autoritatea Barberinilor și la mitologie conferă o bază verosimilă surprizei vizuale, imaginației și fantasticului. Formele dau liber ocol plafonului și se revarsă din cadrul arhitectural realizat în trompe l'œil.
Deschiderea cerului, vântul care ridică draperiile ondulante, mulțimea figurilor simbolice și hora heruvimilor, văzute în contraplonjeu, dau iluzia că lumea imaginară și ideală invadează în real, sub puterea papei.
În această scenă de veselie unduitoare, lumina aurie mobilă și unificatoare exaltă culoarea, articulează armonios masele într-o mișcare de ansamblu. Efectul general este fastuos și rotitor.

Poussin



Poussin întruchipează clasicismul francez. Solitar, exigent și respectat, el desfășoară o artă savantă, poetică și sensibilă. Îngemănează un creștinism pigmentat de stoicism cu un panteism poetic. Pictorul apreciază desenul, echilibrul în compoziție, emoțiile reținute, și pune în valoare personajele într-un peisaj „ideal". Culoarea este proaspătă, niciodată exuberantă, tușa bine întinsă.

PARCURS BIOGRAFIC

• Nicolas Poussin (Les Andelys, 1594–Roma, 1665), pictor francez, trece în grabă prin atelierele lui Q. Varin, N. Jouvenet, F. Elle și G. Lallemand. Încă din 1622, obține la Paris comenzi religioase. Colaborează cu Ph. de Champaigne la decorarea Palatului Luxembourg (lucrări care s-au pierdut). Se împrietenește cu poetul italian G.B. Marino, care îl recomandă la Roma.

• În timpul primei sale șederi la Roma (1624–1640), Poussin îl întâlnește pe cardinalul F. Barberini, nepotul papei Urban al VIII-lea, pentru care pictează *Moartea lui Germanicus* (1628, Minneapolis), și întreține relații de prietenie cu C. dal Pozzo, amator de artă, pasionat de Antichitate. Dar Poussin caută să obțină și realizează mari comenzi oficiale care nu au succes: *Martiriul Sfântului Erasm* (1627, Roma).

• Între 1627 și 1633, se hotărăște să realizeze lucrări de șevalet pentru colecționari privați. Tratează subiecte religioase precum *Masacrul inocenților* (cca 1628–1629, Chantilly); *Lamentație la Hristos mort* (cca 1629, München, A.P.), teme melancolice ilustrate de *Eco și Narcis* (cca 1627, Paris, Luvru), poetice (*Inspirația poetului*, cca 1630, Paris, Luvru), tragice (*Tancred și Erminia*, cca 1631, Sankt Petersburg, Ermitaj). Alegoriile elaborate se înmulțesc: *Moartea lui Adonis* (cca 1627, Caen, B.-A), *Triumful Florei* (cca 1627, Paris), *Imperiul Florei* (cca 1631, Dresda, Gg.). Maniera sa teatrală se bizuie pe studiul pasiunilor omenești. După o boală grea, se căsătorește în 1630 cu Anne-Marie Dughet, sora elevului său Gaspard, pictor de peisaje.

• Către 1634–1636, renumele său trece Alpii. Cardinalul Richelieu îi comandă pânze mitologice: *Triumful lui Pan* (Londra, N.G.), *Triumful lui Bachus* (Kansas City M.), *Triumful lui Neptun* (cca 1636, Philadelphia). Concepe mari reprezentări istorice dintre care *Adorarea vițelului de aur* (cca 1633–1636, Paris, Luvru), *Răpirea sabinelor* (cca 1637, *id.*), *Israeliții primind mana în deșert* (1637–1639, *id.*). *Păstorii din Arcadia* (cca 1638–1540, *id.*) întruchipează aspirațiile sale idealiste și poetice. Întreprinde seria antichizantă a *Celor șapte Taine* (1636–1640, Washington).

• La cererea lui Richelieu, este numit în 1640 primul pictor al regelui și pleacă la Paris, dar operele prea impunătoare care i se comandă nu îi sunt pe plac: *Instituția Euharistiei, a Timpului și a Adevărului* (Paris, Luvru), decorarea marii galerii a Luvrului, neterminată. Victimă de altfel a rivalităților pariziene, în special a lui S. Vouet, Poussin părăsește Parisul. Va păstra relații cu numeroși colecționari, printre care Paul Fréart de Chantelou.

• Întors la Roma, în 1643, își consolidează reputația grație celei de a doua serii a *Celor șapte Taine* (1644–1648, Edinburgh, N.G.), realizate pentru Chantelou, și *Judecata lui Solomon* (1649, Paris). Temperamentul exigent și auster al pictorului este vizibil în *Autoportretul* său (1650, *id.*).

• Preocupat de filozofia stoică, în special de aceea a lui Seneca, ilustrează *Viețile* lui Plutarh, *Istoria lui Focion* în două tablouri, dintre care unul este *Peisaj cu funeraliile lui Focion* (1648, colecția Plymouth, Oakly Park). Din 1640, peisajul „ideal" devine pentru Poussin un subiect în sine. *Peisaj cu Sfântul Ioan la Patmos* (cca 1644–1645, Chicago, A.I.), *Peisaj cu un bărbat ucis de un șarpe* (1648, Londra, N.G.), *Peisaj cu Pyram și Thisbea* (1651, Frankfurt, S.K.), *Peisaj cu Diana și Orion* (1658, New York), lucrări complexe precum *Cele patru anotimpuri* (1660–1664, *id.*) exprimă un panteism acuzat. Poussin pictează o ultimă operă, *Apolo și Dafne*, în 1665 (Paris, Luvru).

„Pictor-desenator" pe potriva gustului epocii, Poussin lucrează singur, nu formează elevi, nu este copiat direct, dar îi confirmă pe artiștii francezi contemporani în demersul lor clasicist:

S. Bourdon, L. de La Hyre, mai târziu Ch. Le Brun. Va exercita o influență determinantă în privința elaborarea neoclasicismului, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, și va trezi interesul nu numai al lui *Ingres, ci și al lui *Delacroix, *Cézanne și *Picasso.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Poussin tratează subiecte religioase, teme istorice și antice în formate mari, mai târziu mijlocii. Pictează peisaje, subiecte bucolice inspirate din odele latine sau din literatura epocii. Comenzilor oficiale ale cardinalului Barberini sau celor ale lui Ludovic al XIII-lea le preferă mecenatul particular al lui C. dal Pozzo, V. Giustiniani sau P. Fréart de Chantelou, cu teme clasice și mai ales peisaje.
Preferă Roma, Parisului; aici desenează modele după Antichitate, copiază *Bacanalele* lui *Tizian, îl studiază pe *Rafael. „Pictorul-filozof-savant" care este, înclinat către rațiune și către „ideal", se opune lui *Caravaggio. Se inspiră din decorațiile celei de a doua școli de la Fontainebleau, reprezentată de T. Dubreuil, A. Dubois și M. Fréminet. Nu-i prețuiește pe micii maeștri flamanzi, pe olandezi.

• În legătură cu arta sa, Poussin emite adevărate reflecții: „Materia trebuie să fie nobilă. Trebuie început cu dispunerea, apoi cu ornamentul, decorația, grația, vivacitatea, costumul, asemănarea și judecata peste tot. Aceste ultime părți sunt ale pictorului și nu pot fi învățate. Este creanga de aur a lui Vergiliu [*inspirația antică*] pe care nimeni nu o poate găsi sau culege dacă nu este condus de destin".
• Metoda sa este foarte personală: caută mai întâi „conceperea ideii", pe care o studiază și la care meditează; apoi îi asociază un proiect plastic precis: număr de personaje, compoziție, variații de atitudini, ritmuri și culori. Realizează crochiuri cu umbre, în laviu și, pentru a-și stabili proiectul, dispune mici figuri de ceară sau de pământ ca într-un teatru. Poussin pictează pe o preparație roșie, uneori vizibilă, respectând patru etape: dispune arhitecturile cu rigla și compasul, le incizează în preparație, instalează personajele după aceleași puncte de fugă și pictează fiecare element individual. Dispune culorile, slab pe slab, în straturi fine, fără glasiu.
• În tinerețe, între 1627–1633, inspirația lui Poussin este poetică și alegorică, erudită, tradusă liber prin linii suple, printr-un colorit susținut și cald *(Triumful Florei)*. Personalizează fiecare compoziție în raport cu sensibilitatea proprie, dar schema rămâne clasică, piramidală sau asemănătoare unui basorelief. Respinge iluzionismul. De timpuriu, accentuează sentimentele omenești *(Masacrul inocenților)*. După 1630, pictează câteva execuții rapide.
• Marile sale realizări istorice din anii 1635 sunt compoziții echilibrate și solemne în care sentimentele intense *(affetti)*, dar în același timp stăpânite tulbură chipurile și gestica *(Răpirea*

UN MARE MAESTRU

◆ Recunoscut în timpul vieții de un mare număr de admiratori luminați, Poussin se afirmă ca un partizan al desenului, pe linia lui *Rafael; se opune coloriștilor venețieni și flamandului *Rubens. Determină astfel o dispută stilistică, a cărei dezbatere de fond îi va preocupa pe artiști până în secolul al XIX-lea. Arta sa, când lăudată, când negată, în funcție de epocă, rămâne un punct de reper.
◆ Reper al clasicismului francez (și al neoclasicismului din secolul al XVIII-lea), Poussin se distanțează de estetica barocă, în vogă la Roma. Arta sa personală îi ilustrează propria sensibilitate și filozofie.
◆ Poussin concepe serii originale, dar în respectul doctrinei și liturghiei creștine. Se impune ca unul dintre creatorii peisajului „ideal", după italienii A. *Carracci și Domeniquino. Iconografia sa complexă necesită mai multe niveluri de lectură: religios, mitologic, alegoric, antic.
◆ Compozițiile rămân bazate pe echilibru și stabilitate, chiar atunci când atitudinile animate sunt înfățișate într-o manieră teatrală.
◆ Poussin stăpânește o tehnică riguroasă, își elaborează din punct de vedere intelectual subiectul apoi îl definește, îl înfățișează cu ajutorul desenului și al unei machete, înainte de a-l picta.

sabinelor). Alte pânze inspirate din antic prezintă personaje sculpturale drapate, corpuri și chipuri idealizate, colorate în tente reci *(Cele șapte Taine)*.

• *Tratatul despre pasiuni*, publicat după moartea artistului, este rodul conferințelor și reflecțiilor lui, exaltând legătura între pictură și poezie. Poussin dezbate modul de exprimare a pasiunilor, aportul său cel mai important la teoria clasică, reflex al poemului în latină al pictorului și teoreticianului francez Ch. A. Dufresnoy (*Despre arta grafică*, tradus de R. de Piles în 1668). Reluând sintagma *„Ut pictura poesis"*, Dufresnoy afirmă că „pictura și poezia sunt două surori". Poussin se înscrie de asemenea în linia lui Descartes, care publică în 1649 *Pasiunile sufletului*.

• La maturitatea artistică, cu începere din 1642, preocuparea pentru moralitate și stoicism își găsește exprimarea în temele Noului Testament și ale istoriei romane. Reprezentările sale sunt monumentale, austere, de o geometrie simetrică perfectă, o linie pură, un modelaj ferm. Chipurile sunt grave, gesturile expresive; tonurile susținute animă scenele *(Judecata lui Solomon)*.

• Natura capătă un loc preponderent în opera pictorului. Atotputernică și omniprezentă, ea devine simbolul aspirației artistului către un anumit ideal. Poussin recurge la schițe pe viu, la notații, la crochiuri și recreează un peisaj intelectual construit după legile perspectivei. Integrează în el mici personaje *(Peisaj cu un bărbat ucis de un șarpe)*. Peisajul câștigă în monumentalitate și viață, în timp ce personajele, devenite simple forme, încremenesc în fața forței eterne a naturii *(Peisaj cu Diana și Orion)*.

• După 1655, mâna pictorului tremură. Pentru a masca imposibilitatea de a trage o linie continuă, optează pentru o factură din virgule și tușe, utilizează o pensulă largă care favorizează vibrații sensibile (*Cele patru anotimpuri)*.

OPERE CARACTERISTICE

Poussin a pictat în jur de 200 de tablouri și a realizat 450 de desene.

Martiriul Sfântului Erasm, 1627, Roma, Vatican
Triumful Florei, cca 1627, Paris, Luvru
Moartea lui Germanicus, 1628, Minneapolis, I.A.
Masacrul inocenților, cca 1628–1629, Chantilly, Musée Condé
Triumful lui Neptun, cca 1636, Philadelphia, M.A.
Adorarea vițelului de aur, cca 1633–1636, Paris, Luvru
Răpirea sabinelor, cca 1637, Paris, Luvru
Păstorii din Arcadia, cca 1638–1640, Paris, Luvru
Cele șapte Taine, 1644–1648, Edinburgh, N.G.
Judecata lui Solomon, 1649, Paris, Luvru
Autoportret, 1650, Paris, Luvru
Peisaj cu funeraliile lui Focion, 1648, colecția Plymouth, Oakly Park
Peisaj cu Pyram și Thisbea, 1651, Frankfurt, S.K.
Moartea lui Safir, cca 1654–1656, Paris, Luvru
Peisaj cu Diana și Orion, 1658, New York, M.M.
Cele patru anotimpuri, 1660–1664, Paris, Luvru
Apolo și Dafne, 1665, Paris, Luvru



Păstorii din Arcadia
cca 1638–1640. Ulei pe pânză, 85 x 121 cm, Paris, Luvru

Câteva personaje citesc o inscripție gravată pe un mormânt antic, așezat în peisaj: „Et in Arcadia ego", care poate însemna „Chiar și în Arcadia, eu, Moartea, exist". Această pânză întruchipează aspirațiile estetice și filozofice ale pictorului: „Firea mea mă constrânge să caut și să iubesc lucrurile bine ordonate, disprețuind confuzia care îmi este contrară și dușmană cum este lumina tenebrelor întunecoase."
Poussin afirmă aici clasicismul și gustul său pentru Antichitate. Compoziția perfect echilibrată, orchestrată în jurul mormântului plasat într-un peisaj idilic, prezintă patru personaje, trei păstori și alegoria „Fericirea supusă morții" (G. Bellori, 1672). Această ultimă figură feminină se înalță în primul plan, frumoasă, impozantă și austeră, împingând către planul doi cele trei figuri masculine, mai accesibile înțelegerii, în posturile lor ușor relaxate. Chipul hieratic, din profil, ca în basoreliefurile antice, opune calmul atemporal expresiei mirate a figurilor păstorilor și mâinilor acestora care îl interoghează.
Peisajul care farmecă, loc de fericire și de desăvârșire, degajă totuși o melancolie a cărei expresie măsurată adaugă un nimb figurilor. Lumina sculptează cu grație gesturile mai mult decât corpurile; deschise la culoare, ele se detașează pe fondul mai întunecat al mormântului. În fața acestui grup îndoielnic, în această natură imaginară, prima impresie de grație poetică cedează în curând locul unei meditații reculese.

BIBLIOGRAFIE

J. Thuillier, *Tout l'œuvre peint de Poussin*, Flammarion, Paris, 1974; J. Thuillier, *Poussin*, Flammarion, Paris, 1994; *Nicolas Poussin*, catal. exp., RMN, Paris, 1994; Nicolas Poussin, Actes du colloque, oct. 1994, la Documentation française, Paris, 1996.

La Tour



Opera umană și spiritualizată a lui Georges de La Tour contrastează cu aviditatea sa materială și temperamentul violent. Scenele diurne, cu tente luminoase, de un realism caravagesc, în respectul demnității umane, subliniază fragilitatea fizică și psihică a personajelor. Clarobscurul foarte personal al „nocturnelor" simplifică planurile și încremenește figurile palide sau împurpurate. Licărirea lumânării traduce sobrietatea, liniștea, drama și speranța hristică.

PARCURS BIOGRAFIC

• Pentru Georges de La Tour, pictor francez din Lorena (Vic-sur-Seille, aproape de Metz, 1593–Lunéville, 1652), de cele mai multe ori lipsesc informațiile precise, în special în ceea ce privește datarea operei. Fiul unui brutar cu dare de mână, format probabil în Lorena, la Nancy. Ar fi plecat în Italia, la Roma, între 1610 și 1615, și în Țările de Jos, la Utrecht, către 1615–1620, orașe în care strălucește arta luministă și de influență caravagescă, în special sub penelul italianului C. Saraeni și al olandezului G. van Honhorst. Nu este exclus să fi descoperit aceste curente grație circulației artiștilor și a operelor.
• Prin căsătoria sa nobilă, în 1617, cu Diane Le Nerf, fiica unui argintar al ducelui de Lorena Henric al II-lea, primește în Lunéville statutul de burghez și se instalează în localitate. Bogat, bucurându-se de privilegii, cunoaște notorietatea: din 1623, ducele Henric al II-lea de Lorena îi comandă tablouri (pierdute).
• Între 1631 și 1635, împărtășește urmările Războiului de treizeci de ani, răzmerițe, epidemii, foamete la sate, rebeliunea țăranilor loreni.
• În timpul primei etape artistice, înainte de 1638, pictează scene diurne apropiate de naturalismul lui A. Carracci: *Mâncătorul de bob* (Berlin, M.E.K.), și opere de un realism caravagesc, practicat atât de italieni, cât și de flamanzi, unde subliniază degradarea corporală: *Bătrân* (înainte de iulie 1624, San Francisco) și *Bătrână (id.)*, *Cântărețul din vielă cu câine* (Bergues), *Sfântul Iacob cel Mic* (Albi, Muzeul Toulouse-Lautrec), celebra *Cearta muzicienilor* (cca 1625–1630 ?, Malibu), un *Sfânt Ieronim penitent* (Stockholm și Grenoble, B.-A.), gol și decrepit, învinețit de legăturile frânghiei, *Lacrimile Sfântului Petru* (pierdut), *Sfântul Toma* (Albi, Muzeul Toulouse-Lautrec), *Cântărețul din vielă* (cca 1631–1636?, Nantes). *Ghicitoarea* (New York), *Trișorul cu asul de treflă* (Geneva, colecție particulară) sau *Trișorul cu asul de caro* (cca 1625, Paris), care redau bătrânețea, dar și viclenia.
• Se expatriază la Paris (cca 1638–1642?) fără îndoială pentru a scăpa de urmările incendiului din Lunéville (1638) care îi distruge o parte din operă. Îngrijorat de șansele de reușită, se alătură francezilor și lui Ludovic al XIII-lea, la abdicarea ducelui Carol al IV-lea. Către 1639, La Tour este menționat ca „pictor de rând al regelui". Se pare că ar fi pictat pentru Ludovic al XIII-lea un *Sfânt Sebastian*, iar pentru cardinalul Richelieu un *Sfânt Ieronim*.
• Întors la Lunéville în 1643, trece la scene nocturne: *Bărbat suflând în lampă* (Dijon, B.-A,), *Sfântul Iosif dulgher* (începutul anilor 1640, Paris), enigmaticul *Vis al Sfântului Iosif* (*id.*, Nantes), *Nou-născutul* (între 1645 și 1648, Rennes). Concepe mai multe lucrări cu tema Magdalena în pocăință: *Magdalena penitentă*, numită *Magdalena Fabius* (Washington), *Magdalena penitentă*, numită *Magdalena Wrightsman* (New York, M.M.), *Magdalena penitentă*, numită *Magdalena Terff* (Paris). Subiectul și compoziția lui *Iov batjocorit de nevastă* (Epinal) uimesc: o imensă formă feminină domină prin masa sa roșie un bărbat covârșit și umil. Alte scene de noapte se succed: *Adorația păstorilor* (1644?, Paris), *Sfântul Sebastian îngrijit de Irina* (cca 1649, *id.*), *Lacrimile Sfântului Petru* (1645, Cleveland), *Lepădarea Sfântului Petru* (1650, Nantes, B.-A.) și *Sfântul Alexis* (1648, pierdut). *Femeia cu puricele* (Nancy), subiect misterios, este absorbită de o ocupație intimă care face din spectator un voyeur.
• În plină glorie, Georges de La Tour moare de ciumă.

La Tour cunoaște renumele artistic, loren și parizian, o frumoasă reușită financiară și socială. După moartea sa, fiul Étienne și atelierul său execută comenzi de calitate mediocră.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

La Tour pictează în ulei pe pânză subiectele sale diurne și nocturne. Înmulțește prin numeroase replici autografe operele cu subiecte în mod voit limitate: scene religioase, de gen și de devoțiune, de un format adesea pe lățime, mărime naturală. Nu își înconjoară subiectul de peisaj sau decor, nu proiectează arhitecturi, aureole sau aripi îngerilor. Nu a realizat portrete și nici desene. Pictează pentru ducele de Lorena Henric al II-lea și pentru regele Ludovic al XIII-lea.
În Lorena, La Tour cunoaște manierismul poetic erudit al lui J. Bellange și operele acestuia de zi și de noapte, arta lui J. Leclerc, elev al caravagistului italian C. Saraceni (la întoarcerea din Italia la Nancy, în 1620). În timpul ipoteticelor lui călătorii la Roma și Utrecht, l-ar fi descoperit pe *Caravaggio și caravagismul olandezilor G. van Honthorst, D. Seghers, H.J. Ter Brugghen, M. Stomer și D. Van Baburen, naturalismul lui A. Carracci. La Lunéville, unde obține titluri de noblețe, apoi la Paris, artistul ar fi putut să se afle în preajma curentului realist și a ultimelor creații în moda „nopților" manieriste.

• Înainte de 1638, scenele de zi atestă influența lui Caravaggio în alegerea subiectelor, a compoziției, în modul de tratare realist, luminist, în dimensiunea lor poetică și spirituală. Operele amintesc de asemenea caravagismul olandez luminos și naturalist. Pictează „adevărul lipsit de noblețe și care provoacă spaimă" (P. Mérimée), în culori deschise și rafinate. Fără zeflemea sau complezență, evitând pitorescul, dar cu un realism patetic și neiertător, La Tour își expune viziunea despre lume, urâtă și mizerabilă. Hieratismul chipurilor și al atitudinilor este contrazis de mișcarea mâinilor, de forța schimburilor de priviri dintre personaje.
• În ultimele sale pânze diurne *(Ghicitoarea)* denunță cu gravitate și ironie farsa iluziilor, a frumuseții, a fericirii și a dragostei; totuși meșteșugul său scoate cu măiestrie în evidență eleganța bijuteriilor și a țesăturilor. Sfinții în meditație sau penitenții aduc aminte de legea morală, de vanitatea lucrurilor, de stoicismul care se răspândea în epocă din pricina nenorocirilor abătute asupra Lorenei. Sursa realistă a inspirației, sub o lumină rece și clară, se datorează olandezilor, dar și „manierismului (în ce privește) virtuozitatea facturii, prețiozitatea tonurilor, rafinamentele ductului și unei anume verve descriptive" (R. Fohr, 1968). Viziunea artistului evoluează către o simplificare a planurilor, o stilizare monumentală a figurilor care va atinge apogeul în operele nocturne.
• „Tensiunea interioară a nocturnelor [...]" (J. Thuillier, 1973), atmosfera roșiatică și brună datorată licăririlor artificiale ale unei lumânări debile, cu flacăra aparentă sau ascunsă, simbol al timpului care se consumă, încremenesc corpurile și privirile. Lumina stilizează până la interpretări „cubiste" formele devenite atemporale, captează și provoacă emoția. Împăstările

UN MARE MAESTRU

◆ Pictor recunoscut la vremea sa, La Tour cade în uitare după moarte. În 1915, H. Voss îl „redescoperă". După expoziția „Pictorii realității în Franța secolului al XVII-lea" (1934), de la Muzeul Orangerie din Paris, și aceea în întregime consacrată pictorului (1972), succesul său devine universal.
◆ La Tour împrumută din manierismul loren și parizian, din realismul și luminismul caravagesc, italian și flamand, pentru a ajunge la o operă de o plasticitate foarte personală.
◆ Pictorul inventează subiecte intimiste cărora le conferă ambiguitate, un mister poetic, care rămâne intact și astăzi.
◆ Când tratează subiecte tradiționale, construiește atitudini noi (mâinile încrucișate ale Sfântului Petru), introduce o iconografie neobișnuită, lorenă *(Sfântul Alexis, Cântărețul din vielă)* sau din actualitate, pe fondul războiului ori al dramelor pe care le provoacă acesta.
◆ Preparația sumară a pânzei nu strică facturii bine întinse și nici calității execuției.
◆ Originalitatea sa ține de simplificarea planurilor, de efectul produs de eclerajul lumânării, din sobrietatea paletei și a fondurilor monocrome; personajele, chiar în agitația pe care o antrenează acțiunea, par încremenite în tăcere și imobilism, se izolează într-o reculegere apăsătoare până la limita extremă. Opera sa emană o tensiune patetică și stoică, o căutare spirituală și morală.

colorate dispar în beneficiul unei suprafețe netede care îl incită pe spectator să urmeze drumul luminos propus de pictor. Acest nimb dotează cu o prezență reală figurile adesea anonime. Juxtapunerea unui copil și a unui bătrân ajunge să dea dimensiune poetică și metafizică unei scene. O gravitate pesimistă se citește în ultimele sale tablouri religioase. Gama cromatică se reduce: în jurul roșului adesea foarte susținut, câteva accente de albastru, de galben și de verde subliniază contrastul.

• „La Tour ar fi trecut astfel de la o artă strălucit descriptivă, nedezbrăcată de arhaism și de stângăcie, la un limbaj mai sintetic, plin de reținere și de stăpânire, jucându-se cu sobrietatea și cu monumentalitatea formelor, cu reculegerea gesturilor și a expresiilor, cu concentrarea efectelor luminoase, unitatea ansamblului ținând de o calitate a «liniștii» care nu-i aparține decât lui" (R. Fohr).



Cântărețul din vielă
cca 1631–1636?
Ulei pe pânză, 162 x 105 cm, Nantes, Musée des Beaux-Arts

Numit Cântărețul din vielă *(cu pălărie) sau* Cântărețul cu muscă, *cu referire la insecta în mărime naturală prezentă aproape de panglica roz a instrumentului, acest tablou a suscitat admirația lui Mérimée și Stendhal. Departe de o reprezentare pitorească, La Tour exprimă în această operă diurnă un naturalism nemilos care pune în evidență vulnerabilitatea, decăderea fizică și patetică a acestui bătrân mizer, cu gura strâmbă, cu riduri profunde, cu părul și barba hirsută. Lumina naturală fixează personajul într-o gamă sobră, ocru și oranj, pe un fond neutru, dar lucrat. Numai pata roșie a pălăriei rupe armonia tonurilor. Aceeași accentuare a expresiei se regăsește în* Ghicitoarea, *unde paleta cromatică, întoarsă către brunuri și roșuri, se îmbogățește cu policromia strălucitoare a detaliilor. Realismul voit apăsat, virtuozitatea tușei plasează această lucrare printre operele de tinerețe.*

BIBLIOGRAFIE

J. Thuillier, *Tout l'œuvre peinte de Georges de La Tour*, Flammarion, Paris, 1987; G. de La Tour, catal. exp., RMN, Paris, 1997; J.P. Cuzin, D. Salmon, *Georges de La Tour: histoire d'une redécouverte*, Gallimard-Electa, Paris, 1997; R. Fohr, *G. de La Tour: le maître des nuits*, Adam Biro, Paris, 1997.



Nou-născutul
Între 1645 și 1648. Ulei pe pânză, 76 x 91 cm, Rennes, Musée des Beaux-Arts

În această „noapte" scăldată într-o lumină roșiatică, intimă și mută, bebelușul inundat într-o lumină albă imaterială pare atins de grație sub privirea gravă a mamei sale: „Strâns legat în scutecele lui [...], copilul nu este decât o promisiune de viață sub protecția femeilor. Nici o bucurie în prezența sa, nici un surâs măcar: gravitatea în fața destinului care începe în această lume de iluzii și de suferință. Dar mai presus de orice gând, și mai precis decât orice cuvânt, La Tour vorbește aici despre maternitate și legătură, de posesiune, de solicitudine și de speranță, între viața care se împlinește și viața care începe" (J. Thuillier, 1973). Trebuie oare să vedem aici o interpretare a durerii lui La Tour tată, mortificat de mulțimea deceselor copiilor săi, sau o Naștere în care Pruncul Iisus este vegheat de Fecioara Maria și Sfânta Ana? La Tour nu folosește nici unul dintre mijloacele tradiționale ale sacrului și totuși acesta se impune. Oricare ar fi substratul profund al subiectului, trebuie subliniată extrema economie a mijloacelor utilizate în operă, personajele abia ivindu-se din fundalul negru fără prezență. Figura mamei apare ca un bloc piramidal foarte plastic, aproape „cubist", pus în valoare de conturul sinuos care definește femeia ce ține lumânarea.

OPERE CARACTERISTICE

Istoricii de artă numără astăzi 80 de compoziții de La Tour, dintre care circa 43 originale regăsite; numai două sunt datate și semnate: *Lacrimile Sfântului Petru* (1645) și *Lepădarea Sfântului Petru* (1650). Ei repertoriază aproximativ 30 de tablouri de atelier și copii și nici un desen.

Bătrână, înainte de iulie 1624, San Francisco, Y.M.M.
Cântărețul din vielă cu câine, Bergues, M.m.
Bătaia muzicienilor, cca 1625–1630, Malibu, J.P. Getty Museum
Sfântul Ieronim penitent (cu pălărie de cardinal), Stockholm, Nm.
Cântărețul din vielă, cca 1631–1636?, Nantes, B.-A.
Ghicitoarea, New York, M.M.
Trișorul cu asul de caro, cca 1625, Paris, Luvru
Sfântul Iosif dulgher, începutul anilor 1640, Paris, Luvru
Visul Sfântului Iosif, începutul anilor 1640, Nantes, B.-A.
Magdalena penitentă, Magdalena Fabius, Washington, N.G.
Magdalena penitentă, Magdalena Terff, Paris, Luvru
Nou-născutul, între 1645–1648, Rennes, B.-A.
Iov batjocorit de nevastă, Epinal, Musée Départamental des Vosges
Adorația păstorilor, 1644?, Paris, Luvru
Sfântul Sebastian îngrijit de Irina, cca 1649, Paris, Luvru
Lacrimile Sfântului Petru, 1645, Cleveland, M.A.
Femeia cu puricele, Nancy, Musée historique lorrain

Velázquez



Portretistul regelui Filip al IV-lea al Spaniei, „Velázquez este echilibrul, stăpânirea, pudoarea, rezerva" (Y. Bottineau, 1998). Face o carieră strălucită la Curte. Se inspiră din modelele flamande și italiene, dovedește un simț excepțional al realității, al firescului și al psihologiei umane. Dacă încă de la începuturile sale dovedește perfecțiune picturală, stilul său evoluează considerabil de la plastică sculpturală și caravagescă la o factură „pre-impresionistă".

PARCURS BIOGRAFIC

• Diego Rodriguez de Silva y Velázquez (Sevilla, 1599–Madrid, 1660), pictor spaniol, aparține micii nobilimi. Își începe ucenicia la Sevilla în 1611, pe lângă F. Pacheco, pictor erudit, bun teoretician și pedagog. Devine ginerele acestuia în 1618, după ce fusese integrat, cu un an înainte, în corporația pictorilor. Până în 1623, pictează tablouri de devoțiune: *Sfântul Ioan la Patmos* (1618, Londra N.G.), *Adorația regilor magi* (1619, Madrid); portrete, dar mai ales *bodegones* (naturi moarte și scene de gen), inspirate din arta flamandă și italiană: *Bătrână prăjind ouă* (1618, Edinburgh N.G.), *Vânzătorul de apă* (1620, Londra, W.M.), *Hristos la Marta și Maria* (1619–1620, Londra), care are ca pretext un episod din viața lui Iisus.

• Prezent la Madrid și Toledo între 1622 și 1629, Velázquez primește lecțiile artistice ale tenebrismului și, în particular, cele din operele lui J. de Ribera, își lărgește cultura artistică cu *El Greco. Realizează *Portretul poetului Luis de Góngora* (1622, Boston) și *Însemnarea patrafirului Sfântului Ildefons*, 1623 (Sevilla, M. Provincial).

• Filip al IV-lea îl numește pictorul său în 1623: *Portretul lui Filip al IV-lea în armură* (1625–1626, Madrid, Prado), *Filip al IV-lea în picioare* (1628, *id.*). Realizează portrete de Curte: *Portretul lui Olivares* (1624, São Paulo, M.A.). Pânzele lui *Tizian și *Rubens din colecția regală îi inspiră *Triumful lui Bachus* numit și *Băutorii* (1628, Madrid, Prado).

• Din 1629 în 1630, fără îndoială încurajat de Rubens, Velázquez călătorește în Italia. Vizitează Genova, Veneția, Ferrara, Napoli. Pictează probabil la Roma *Tunica lui Iosif* (Escorial) și *Fierăria lui Vulcan* (Madrid), în spiritul lui A. *Carracci, iar pentru căsătoria lui Ferdinand al III-lea, în 1631, *Portretul infantei Doña Maria* (1630, *id.*), sora regelui Filip și viitoare regină a Ungariei.

• Cel mai bun pictor al regelui și curtean ambițios, Velázquez imortalizează din 1630 în 1644 familia regală: *Baltazar Carlos și piticul său* (1631, Boston, M.F.A.), *Portretul ecvestru al lui Filip al IV-lea* (1635, Madrid), *Portretul ecvestru al prințului Baltazar Carlos (id.)*, *Filip al IV-lea în costum de vânătoare (id.)*, *Filip al IV-lea în negru și argintiu* (1635, Londra), *Filip al IV-lea la Praga* (1644, New York, F.C.). Aceste personaje demne și recognoscibile fizionomic pozează pe fundalul unui peisaj sau al unui interior. Artistul dovedește rafinament în *Doamna cu evantai* (1646, Londra) și umanitate în portretele de pitici *Francisco Lezcano* (1637), *„El Primo"* și *Don Sebastián de Morra* (1644) sau de bufoni *Castaneda (1635)*, *J. Calabacillas* (1639), *Don J. de Austria* (1644), pânze păstrate la Madrid (Prado). Realizează câteva rare lucrări religioase: *Hristos la stâlp* (1632, Londra, N.G.), *Răstignirea* (1630, Madrid, Prado), *Încoronarea Fecioarei* (1641–1642, *id.*).

• Șef de lucrări de decoruri și tablouri regale pentru palatele madrilene Alcazar și Buen Retiro, execută *Predarea cetății Breda*, numită și *Lăncile* (1635, *id.*), emoționantă prin umanitatea ei. Pictează portretele „picarești" ale filozofilor *Menip* și *Esop* (1639, *id.*). *Vedere din Saragossa* (1647, *id.*) îi este comandată de prințul Baltazar Carlos.

• În timpul celei de a doua călătorii în Italia, între 1649 și 1651 (regele însărcinându-l să achiziționeze opere de artă), creează la Roma capodoperele: *Portretul lui Juan de Pareja*, servitorul său (1650, New York, M.M.), *Papa Inocențiu al X-lea* (1650, Roma), operă despre care papa ar fi spus că este „prea adevărată !" și care, tot atât de admirată pe cât de redutabilă, ar fi rămas în familie; cele două *Vederi din grădina Villei Medici* (1650?, Madrid); senzuala și tizianesca *Venus la oglindă* (cca 1650, Londra), înfățișată din spate. În 1652, primește misiunea de a decora și de a rearanja apartamentele de la Curte.

• Numit cavaler al Sfântului Iacob, cu drepturi depline și titrat, organizează în 1660 căsătoria infantei cu Ludovic al XIV-lea. Pictează portretele familiei regale: *Infanta Maria Teresa la paisprezece ani* (1652, Viena), *Margarita la trei ani* (1654, *id.*), *la cinci ani* (1656, *id.*) și *la opt ani* (1659, *id.*), *Infantele Filip Prosper* (1659, *id.*), toți fragili și inexpresivi, în veșminte somptuoase, într-un cromatism delicat, cu tușa vibrantă. *Filip al IV-lea bust* (1655, Madrid, Prado) este unul dintre ultimele portrete ale regelui.
• Ultimele două dintre capodoperele sale de la Prado, *Meninele* (1656), care evocă viața cotidiană a membrilor familiei regale și unde pictorul se reprezintă cu curaj alături de aceștia, și *Țesătoarele* (1657?), transpunere realistă a unei teme mitologice, sunt interpretări variate ale unei realități complexe și ale unor simboluri.

Evoluând de la un realism brutal la o poetică misterioasă și seducătoare, Velázquez îi anunță pe impresioniștii *Monet și J. Whistler. *Manet îl consideră „pictorul pictorilor". *Bacon, în *Papa urlând* sau *Inocențiu al X-lea*, ca și *Picasso, în ultimele sale serii derivate din *Meninele*, aduc, în secolul XX, un omagiu acestui precursor al artei moderne.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Velázquez stăpânește toate subiectele: portretul (oamenii din Sevilla, familia regală, papa), pictura istorică, religioasă și mitologică, nudul feminin, peisajul și natura moartă. Familia regală și câțiva curteni sunt pictați aproape exclusiv pe toate formatele de pânză, de la cel mai mare la cel mai mic.
Pictorul reține lecția flamanzilor P. Aertsen, J. Beuckelaer, reluată de italienii din Nord: Passerotti, Campi, apoi Carracci. Îi cunoaște pe Zurbarán și pe câțiva coloriști spanioli, Herrera și J. Martínez Montáñes, sculptor de policromii. Își lărgește cultura artistică la Toledo cu El Greco și la Madrid văzând lucrări de Tizian și Rubens. La Veneția copiază *Cina* lui *Tintoretto. La Roma realizează *Judecata de Apoi* a lui *Michelangelo, pânze de *Rafael și se lasă sedus de arta peisajului și de umanismul lui Anibale Carracci și Domeniquino.

• La începuturile sale, în primele pânze de devoțiune, Velázquez se inspiră din contemporani, printre care Zurbarán. Ulterior se îndepărtează de tradiția religioasă și stilistică seviliană. Pictează scene de gen inspirate de flamanzi și de italieni, care se caracterizează prin soliditatea compoziției și forța formelor sculpturale, dar și prin realismul brutal și asprimea chipurilor, violența contrastelor luminoase și policromia spaniolă. Mai mult decât aceste personaje populare, alese din rândul plebei, care își câștigă titlurile de noblețe, „el îndrăznește să reducă scenele istoriei sacre la un rol secundar, apropiat de *bodegones*" (Y. Bottineau, 1969). În primele sale portrete, sculpturale, impresionante prin veridicitate, el se referă la El Greco; ulterior evoluează către portretul de Curte tizianesc.

UN MARE MAESTRU

◆ Velázquez, cel mai talentat portretist spaniol din secolul al XVII-lea, este admirat și prețuit în timpul vieții în întreaga Europă. Suscită și astăzi admirație și delectare.
◆ Inclasabil stilistic, câteodată apropiat clasicismului, interpretează arta maeștrilor italieni și flamanzi, distanțându-se apoi de tradiție. Dă întâietate realității față de care manifestă un simț excepțional.
◆ Velázquez inovează pictând *bodegones* „religioase", pitici și bufoni. Realizează primul nud din pictura spaniolă *(Venus la oglindă)*, înainte de *Goya și *Maja desnuda*.
◆ Portretele propun o nouă manieră de situare a figurilor în spațiu și atitudini mai naturale.
◆ Pentru prima dată un pictor practică desenul în *plein air* ca preparație pentru pictura în ulei.
◆ În portrete, rapiditatea tușei nu împiedică evocarea realității. Ea devine preimpresionistă în peisaje. Velázquez multiplică efectele facturii, de la cea netedă și fluidă la împăstări și pensulații, o adiere de „tașism", prin amestecul optic al culorilor.

• Influența rubensiană se relevă în supletea tușei, a modeleului, în coloritul mai viu. Velázquez își adâncește cultura picturală pe lângă maeștrii Renașterii, coloriștii venețieni, și își formează o viziune impregnată de umanism, după exemplul lui Carracci și Domeniquino. După aceasta, abandonează *bodegones*. Este de acum stăpân pe spațiu, continuă să înmoaie modeleul corpului, cu un interes mai degrabă realist decât estetic, luminează și își nuanțează paleta, face tușa și mai ușoară *(Portretul infantei Doña Maria* sau *Fierăria lui Vulcan)*.

• Maturitatea artei sale se definește prin simplitatea compozițiilor, somptuozitatea culorilor și mereu prin forța plastică. Velázquez reprezintă cu o acuitate psihologică uimitoare familia regală, pitici și bufoni. Pe toți îi tratează cu aceeași demnitate și umanitate, în respectul diferențelor sociale și fizice. Excelează în firescul expresiei, în punerea în scenă și în lumină. Personajele se prezintă fie în interior, într-un cadru sobru cu tente calde, fie într-un *plein air* deschis la culoare și luminos. Factura este avântată.

• În portretele ecvestre sau de vânătoare, Velázquez aduce la magnificență vitalitatea și realismul. Tehnica împăstărilor, pensulate rapid, sugerează materiale, mătăsuri, catifele și broderii *(Filip al IV-lea în brun și argintiu)*.

• Sensibil la culoarea venețiană, stabilește o unitate a coloritului între chip, haină și planul ultim care pune în evidență expresia *(Inocențiu al X-lea)* sau senzualitatea. Astfel *Venus la oglindă* relevă în oglindă aerul său misterios, în timp ce nuditatea ei este somptuos înfățișată. Peisajele, transpuneri în ulei ale unor desene executate îm *plein air*, acordă întâietate luminii într-o factură preimpresionistă. În paralel, pânzele religioase rămân clasice.

• Ultimele portrete regale arată o libertate care reînnoiește tradiționalul portret de Curte. Compoziția este simplă, dar asocierea dintre un simplu buchet de flori și figura regală este îndrăzneață *(Portretul infantei Margarita,* 1654, Viena, K.M.). Privirea inexpresivă a modelelor princiare, încremenite în fragilitatea ființei lor, culorile și griurile-argintii scânteietoare și vibrante, o factură simplă și splendidă semnează această perioadă. *Meninele* și *Țesătoarele*, cu o compoziție subtilă și o tematică complexă, trag concluzia căutării permanente a realității asociate cu misterul, într-o tehnică „tașistă". Magnificența rochiilor, a țesăturilor satinate, moarate, cu reflexe de argint, este redată printr-un procedeu preimpresionist.

OPERE CARACTERISTICE

Velázquez a realizat aproximativ o sută de opere. Acest număr nu prea mare se explică prin rangul său de curtean și de pictor cultivat, demn de prietenia regelui Spaniei.

Adorația regilor magi, 1619, Madrid, Prado
Hristos la Marta și Maria, 1619–1620, Londra, N.G.
Portretul poetului Luis de Góngora, 1622, Boston, M.F.A.
Filip al IV-lea în picioare, 1628, Madrid, Prado
Fierăria lui Vulcan, 1630, Madrid, Prado
Portretul infantei Doña Maria (sora regelui), 1630, Madrid, Prado
Portretul ecvestru al lui Filip al IV-lea, 1635 Madrid, Prado
Filip al IV-lea în brun și argintiu, 1635, Londra, N.G.
Piticul Francisco Lezcano, 1637, Madrid, Prado
Predarea cetății Breda, numit și *Lăncile,* 1635, Madrid, Prado
Doamna cu evantai, 1646, Londra, N.G.
Papa Inocențiu al X-lea, 1650, Roma, Galeria Doria-Pamphili
Vedere din grădina Villei Medici, 1650?, Madrid, Prado
Venus la oglindă, cca 1650, Londra, N.G.
Infanta Maria Teresa la paisprezece ani, 1652, Viena, K.M.
Filip al IV-lea bust, 1655, Madrid, Prado
Meninele, 1656, Madrid, Prado
Țesătoarele, 1657?, Madrid, Prado
Infantele Filip Prosper, 1659, Viena, K.M.

BIBLIOGRAFIE

P.M. Bardi, Y. Bottineau, *Tout l'œuvre peint de Velázquez,* Flammarion, Paris, 1969; J. Baticle, *Velázquez, peintre hidalgo,* „Découvertes", Gallimard, Paris, 1989; Velázquez, catal. exp., Madrid, 1990; Bottineau, *Velázquez,* Citadelles et Mazenod, Paris, 1998.

▼ ***Filip al IV-lea în brun și argintiu***
1635. Ulei pe pânză, 1,99 x 1,13 m
Londra, National Gallery





▲ ***Filip al IV-lea în armură***
cca 1625–1628. Ulei pe pânză, 57 x 44 cm,
Madrid, Prado

Cele trei portrete ale regelui Spaniei arată clar evoluția stilistică a lui Velázquez, în decursul carierei, pe același subiect.
În primul dintre aceste portrete regale, datând din perioada începuturilor seviliane ale artistului, Velázquez tratează chipul într-o manieră sculpturală, dur și realist. Contrastele de lumină și de culori sunt încă abrupte. Factura este netedă și fluidă. După prima călătorie în Italia, în 1628, Velázquez își îmblânzește modelul, asimilează coloritul venețian, alege să dezvolte armonii cromatice în ciuda tradiționalului costum negru.
În portretul din 1635, broderiile de argint devin mici împăstări pensulate rapid. Cât despre portretul din 1655, acesta arată o extremă simplitate a compoziției, o sobrietate a culorilor, în special în costum, care pune în evidență psihologia modelului, expresia patetică și lucidă a unui rege în fața declinului, redată cu o calitate suverană și un realism absolut. Velázquez știe tot atât de bine să facă să strălucească magnificența hainelor infantelor, moarul și luciul satinului cu reflexe de argint care se detașează pe un fundal de nuanțe lucrate, de o factură „tașistă", preimpresionistă.



◄ ***Filip al IV-lea bust***
1655. Ulei pe pânză, 69 x 56 cm,
Madrid, Prado

Rembrandt



Pictor de subiecte istorice și portretist nonconformist, Rembrandt convinge și emoționează prin arta clarobscurului, prin culorile de pământ sau înflăcărate, prin materia sa împăstată și factura „expresionistă" a autoportretelor introspective și a pânzelor în care reprezentarea realistă se transformă într-o realitate cu totul interioară. Rembrandt a fost de asemenea, fără îndoială, cel mai mare creator de acvaforte din istoria artei.

PARCURS BIOGRAFIC

• Pictorul și gravorul olandez Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, numit Rembrandt (Leyda, 1606–Amsterdam, 1669), este cel de al optulea copil al unui morar care locuia în apropierea Rinului (Van Rijn). Și-a făcut ucenicia de pictor și de gravor în atelierul lui J. Van Swanenburgh, la Leyda, apoi la Amsterdam, pe lângă pictorul istoric P. Lastman, mare admirator al lui *Caravaggio. Refuză tradiționala călătorie în Italia.

• Întors la Leyda, realizează *Balaam* (1626, Parsi, C.-J.), unde influența lui Lastman este vizibilă, *Fuga în Egipt* (1627, Tours, B.-A.) într-o tonalitate mai brună, *Doi filozofi discutând* (1628, Melbourne, N.G.A.), *Lepădarea Sfântului Petru* (1628, Tokio, Bridgestone M.), *Pelerinii din Emaus* (1629, Paris), în care realitatea și ficțiunea se amestecă într-un limbaj personal al clarobscurului.

• Rembrandt este de asemenea interesat de portretul realist și psihologic: *Bărbat râzând* (cca 1628, Haga, M.), *Profetesa Ana*, care o are ca model pe mama artistului (1631, Amsterdam). Îl preocupă scenele de viață cotidiană, religioasă sau profană: *Ieremia plângând distrugerea Ierusalimului* (1630, Amsterdam), *Învățat într-o cameră înaltă* (cca 1628, Londra, N.G.).

• Se instalează la Amsterdam în 1631. *Lecția de anatomie a doctorului Tulp* (1632, Haga) îl consacră. Rembrandt locuiește la un bogat negustor de artă, H. van Uylenburgh, cu a cărui verișoară, Saskia, se căsătorește în 1634. Eleganța și frumusețea Saskiei îi inspiră lui Rembrandt numeroase opere: *Saskia întruchipând-o pe Flora* (1635, Londra, N.G.), *Saskia cu o pălărie cu pene râzând* (1633, Dresda, S.K.). Compune de asemenea din imaginație scene mai intimiste în *Toaleta Esterei* (1633, Otawa, N.G.) sau de reflecție precum *Filozof în meditație* (1632, Paris). Realizează mai mult de cincizeci de portrete de burghezi între 1631 și 1633: *Negustorul Ruts* (1631, New York, F.C.), *Un nobil oriental* (1632, New York, M.M.).

• Realizează una din rarele sale comenzi religioase cu *Viața lui Hristos* (1633–1639, München, A.P.), operă luministă și dinamică. *Ospățul lui Balthazar* numit și *Balthazar observând inscripția pe perete* (1635, Londra) și *Samson orbit de filistini* (1636, Frankfurt, S.K.) sunt în același stil.

• Cu începere din 1636, este în culmea artei sale: *Danae* (1636, Sankt Petersburg, Ermitaj), *Bărbat în costum de epocă* (1636, Washington, N.G.), *Tobias și îngerul* (1637, Paris, Luvru). Pictează câteva peisaje: *Peisaj cu un pod cu arcuri* (cca 1638, Berlin, M.E.K.), *Peisaj cu castel* (cca 1640, Paris, Luvru). Rembrandt câștigă bani serioși, iar casa sa este plină de picturi (de *Rafael, van Eyck, Giorgione), de gravuri (*Dürer, Callot, *Rubens, Mantegna), de desene de *Bruegel, de obiecte de artă, mătăsuri, porțelanuri. Atelierul său numără numeroși elevi.

• În ciuda morții Saskiei (1642), care îl lasă pe micuțul Titus orfan la vârsta de un an, maturitatea artistică a lui Rembrandt din anii 1640 se caracterizează printr-o viziune senină și echilibrată, printr-o viață interioară profundă și bogată: *Sfânta Familie* (1640, Paris), *Saskia cu garoafă* (1641, Dresda), *Adorația păstorilor* (1646, Londra, N.G.), *Pelerinii din Emaus* (1648, Paris). *Rondul de noapte* (1642, Amsterdam), prost primit de comanditari, știrbește reputația artistului: acesta prezintă portretul colectiv ca o scenă trăită și nu ca o aliniere de personaje în poză. Vânzările se răresc. Speculații hazardate precipită falimentul artistului.

• Marile capodopere din anii 1650 sunt covârșite de aur și roșu: *Bărbatul cu cască de aur* (1650, Berlin), *Tânără la fereastră* (1651, Stockholm, Nm.), *Aristotel* (1653, New York), *Iacob binecuvântându-i pe fiii lui Iosif* (1656, Cassel, S.K.), portretul fiului său *Titus citind* (1656–1657, Viena, K.M.). *Betseba la baie* (1654, Paris, Luvru), unde o ia ca model pe

servitoarea sa Hendrickje Stoffels, care îi devenise amantă, este taxată drept imorală. În 1657, falimentul și lichidarea depășesc tot ceea ce posedă.

• Moartea tovarășei sale (1663) și prăbușirea financiară nu îi stânjenesc producția artistică, de o libertate totală a facturii: *Moise amenințând cu Tablele Legii* (1659, Dresda, Gg.), *Lepădarea Sfântului Petru* (1660, Amsterdam, Rm.), *Sindicul postăvarilor* (1662, *id.*), *Logodnica evreică* (1665, *id.*), *Sfântul Matei și îngerul* (1661, Paris, Luvru), *Conjurația lui Claudius Civilis* (1661, Stockholm), *Portretul lui Titus* (1663, Londra, Dulwich College), *Portret de familie* (1668–1669, Brunswick, S.H.A.U.M.).

• Rembrandt și-a scrutat constant propriul chip. O galerie de peste cincizeci de autoportrete constituie un adevărat jurnal intim, ținut timp de mai mult de patruzeci de ani (între douăzeci și șaizeci și trei de ani): *Autoportretul artistului* în 1626 (Cassel), 1629 (Haga, M.), 1632 (Glasgow), 1640 (Londra), *Portretul artistului la șevalet* în 1660 (Paris) și 1669 (Londra, N.G.).

Pictor, gravor (aproape 300 de gravuri sigure) și desenator foarte fecund, Rembrandt formează numeroși elevi dintre care C. Fabritius, G. Dou, G. Flinck, F. Bol... Arta sa suscită cópii, pastișe, replici de atelier și falsuri. Romanticii, printre care Goya, care îl vede în el pe maestru, îi admiră viziunea despre om.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Rembrandt preferă pictura istorică și portretul, simplu, dublu sau colectiv, îndeosebi autoportretul. Operele sale conțin subiecte antice, mitologice, biblice, din viața cotidiană, nuduri feminine realiste, câteva peisaje... Pictează pe formate mici, pe lemn, dar și pe pânze de toate dimensiunile.

Comanditarii lui sunt în principal persoane de vază (negustori, medici, predicatori), dar și rabini și artiști. A onorat câteva comenzi religioase făcute de biserici și a realizat pentru contele italian A. Ruffo pânze istorice și eroice.

Format la Leyda și apoi la Amsterdam, Rembrandt apreciază pictura lui *Leonardo, se inspiră din arta dinamică și barocă a lui Rubens, din clarobscurul germanului A. Elsheimer, ale cărui personaje abia luminate se scufundă în umbră. Pictura tonală a portretelor feminine îl amintește pe *Tizian.

• Rembrandt refuză teoria clasică a artei: ierarhia genurilor, desenul perfect, frumosul ideal, factura netedă. Începuturile îi sunt marcate de concepțiile lui P. Lastman despre pictura istorică, care pun accent pe elementele realiste și psihologice; Rembrandt reține de asemenea de la profesorul său bogăția expresivă a grafismului sacadat și în hașuri. Dorește să prezinte pictura istorică sub o aparență nouă, străină de amănuntul narativ și de precizia artei clasice.

UN MARE MAESTRU

◆ Celebru și admirat în timpul vieții, Rembrandt cunoaște un succes imens care sporește în secolul XX.

◆ Antiacademic, el rupe cu preceptele tradiționale ale picturii și introduce o frumusețe singulară a formelor care îi însuflețește subiectele în întregime regândite.

◆ Semnează cea mai vastă serie de autoportrete introspective din istoria picturii occidentale. Rupe cu regulile portretului oficial și găsește un nou mod de prezentare, impunându-și propria viziune istorică, literară, poetică, la distanță de calvinism, în beneficiul unei istorii universale și al unei picturi a autenticității omenești.

◆ Rembrandt elaborează o metodă de creație care îi este proprie: își realizează operele plecând de la o schiță, eboșată într-un ton monocrom cu pensula, divizată în zone de culoare care trebuie așternută. Fondurile uniforme și transparente sunt primele executate. Numeroasele reluări traduc căutarea sa în direcția reliefului prin jocul clarobscurului.

◆ Subiectul și factura, culoarea, lumina sunt într-o osmoză perfectă. Este primul care propune aruncarea în aer a limbajului pictural clasic prin împăstări expresioniste. Reprezintă „o observare militantă a realității" (J. Foucart, 1971), într-o tehnică variată, „primul germen al dezmembrării limbajului pictural" *(id.)*.

• Ajuns la maturitatea artei, Rembrandt reduce spațiul, optează pentru o paletă de tonuri sumbre aproape monocrome, împrejurul brunurilor, griurilor, puse în tușe juxtapuse. Alege o factură împăstată și rugoasă, cu pensulații mari, care permite înscrierea aproximativă a contururilor și planurilor într-o penumbră însuflețită, un clarobscur poetic, de unde izvorăște lumina radiantă, manifestându-și spectaculos realismul naturalist și viziunea fantastică.
• În opera sa târzie, se inspiră din *Cina* lui Leonardo, exprimă în *Pelerinii din Emaus* (1648) „o bruscă revelație pecetluind destinul oamenilor" (J. Foucart). Gustul pentru eboșă îl duce la eliberarea de orice efect spațial în folosul unei evidențieri a personajelor monumentale de care pânzele sale sunt pline. Compozițiile sunt puternic structurate și dinamice. Materia groasă, virtuozitatea facturii, cu tonuri calde de pământ, strălucitoare de roșu și aur, fac opera să vibreze.
• Rembrandt a fost preocupat în principal de portret. Portretele sale individuale prezintă diversitatea omenească: bătrâni scofâlciți, portretele celor două soții în rolul unor personaje antice, mitologice, ale fiului său *(Titus în haine de călugăr)*. Expresia privirilor este directă, femeile sunt împietrite într-o pastă bogată, luminoasă și aurie care îl amintește pe Tizian.
• Parcursul artistic al lui Rembrandt, de la reprezentarea „fizică" a realității la viața interioară, se desenează de-a lungul autoportretelor sale, care îi dezvăluie multiplele fațete ale personalității: Rembrandt patriot, burghez, gentilom al Renașterii, apostol..., dar și obiectul unei introspecții narcisiste și neliniștite. În tinerețe ca și la vârsta matură, luciditatea lui este uneori sarcastică, meșele blonde ciufulite, scărpinate cu coada pensulei, nasul prea puternic. Portretele de grup *(Lecția de anatomie, Rondul de noapte)* dau o impresie de viață intensă; fiecare personaj, animat de o mișcare proprie, este în același timp o individualitate în sine și un membru al grupului.



Ieremia plângând distrugerea Ierusalimului
1630. Ulei pe lemn, 58 x 46 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

Această operă de tinerețe îl prezintă într-un spațiu exterior vast și infinit pe profetul Ieremia, covârșit la vederea Ierusalimului incendiat. Sentimentul dramatic se citește pe chipul trecut, ridat, autentic ca și acela al Profetesei Ana *și în atitudinea resemnată, gânditoare, apropiată de aceea a* Filozofului în meditație. *Dacă fondul pânzei este pictat în brun, roșu și aur, hainele, covorul și mai ales bronzurile arată o precizie a facturii, un meșteșug de o mare virtuozitate și un simț ascuțit al culorii.*

BIBLIOGRAFIE

A. Bredius, *Rembrandt: The Complete Edition of the Paintings*, 3rd ed. revizuită de H. Gerson, Londra 1969; J. Foucart, P. Lecaldano, *Tout l'œuvre peint de Rembrandt*, Flammarion, Paris, 1971; C. Tümpel, Rembrandt, Albin Michel, Paris, 1986; *Rembrandt, le Maître et son atelier*, catal. exp., Amsterdam, Londra, Berlin, 1991–1992; *Rembrandt par lui-même*, catal. exp., Londra, 1999; C. Wright, Rembrandt, Citadelles et Mazenod, Paris, 2000.



Portretul artistului la șevalet
1660. Ulei pe pânză, 111 x 85 cm, Paris, Luvru

Acest autoportret, unul dintre ultimele, îl reprezintă pe Rembrandt într-un cadraj strâns. Accentul este pus pe autenticitatea psihologică și fizică a persoanei sale, înfățișată fără complezență: pielea boțită, pleoapele grele, nasul gros, părul zburlit... doar chipul, paleta de pictură și bucata de pânză pe care pictează țâșnesc din nuanțele de pământuri. Materia picturală pensulată, aurul și roșul, împietrite de lumină, înlocuiesc detaliile, desenul. Prezența și privirea străpung pânza, apostrofându-l pe spectator.

OPERE CARACTERISTICE

400 de tablouri de Rembrandt au fost repertoriate, dintre care în jur de 55 de autoportrete. Ținând cont de problemele de atribuire determinate de existența numeroșilor săi elevi și imitatori (ceea ce îl diferențiază de alți artiști), numărul operelor sale tinde astăzi să se reducă.

Pelerinii din Emaus, 1629, Paris, J.A.
Ieremia plângând distrugerea Ierusalimului, 1630, Amsterdam, Rm.
Profetesa Ana (mama artistului), 1631, Amsterdam, Rm.
Lecția de anatomie a doctorului Tulp, 1632, Haga, M.
Filozof în meditație, 1632, Paris, Luvru
Ospățul lui Balthazar, 1635, Londra, N.G.
Bărbat în costum de epocă, 1636, Washington, N.G.
Sfânta Familie, 1640, Paris, Luvru
Autoportret, 1640, Londra, N.G.
Saskia cu garoafă, 1641, Dresda, Gg.
Rondul de noapte, 1642, Amsterdam, Rm.
Pelerinii din Emaus, 1648, Paris, Luvru
Bărbatul cu cască de aur, 1650, Berlin, M.E.K.
Aristotel, 1653, New York, M.M.
Portretul artistului la șevalet, 1660, Paris, Luvru
Conjurația lui Claudius Civilis, 1661, Stockholm, Nm.
Logodnica evreică, 1665, Amsterdam, Rm.

Vermeer



Maestru atipic al artei olandeze, Vermeer pictează viața intimă și cotidiană a femeilor tăcute și atemporale. Scenele de gen, cu o compoziție complexă, incluzând somptuoase naturi moarte, sunt inundate de picături de culori luminoase, adesea galbene și albastre. Puritatea luminii, reflexele scânteietoare, „pointiliste" și singulare, senzațiile fizice și perfecțiunea artei sale oferă impresia unui firesc care emoționează.

PARCURS BIOGRAFIC

• Johannes Vermeer, numit Vermeer din Delft (Delft, 1632–*id.*, 1675), pictor olandez mult timp uitat, s-a maturizat lângă un tată țesător de mătase, hangiu și negustor de tablouri. După o ucenicie presupusă cu I. Bramer, celebru în Delft în anii 1650, Vermeer devine meșter în ghilda pictorilor în 1653 și se însoară. Duce, se pare, o existență ștearsă și își câștigă dificil traiul ca pictor și negustor de gravuri.

• Un tipograf vede în el un moștenitor al lui C. Fabritius, mort în 1654, care fusese elevul și discipolul lui Rembrandt. Preocupările pentru lumină și admirația sa pentru Fabritius se dovedesc propice pentru răspândirea propriilor opere, din care doar trei poartă dată: *Codoașa* (1656, Dresda), *Astronomul* (1668, Paris, Luvru) și *Geograful* (1669, Frankfurt). Scena de gen burgheză, construită în întregime în jurul figurii feminine, îi caracterizează viziunea.

• Realizările sale de tinerețe, de obediență caravagescă, se inspiră din artiștii din Utrecht: *Hristos la Marta și Maria* (Edinburgh), *Diana și nimfele* (Haga, M.), dar și *Codoașa*, numită și *Curtezana*, care anunță opera sa de maturitate.

• Cea dintâi lucrare mai personală a lui Vermeer se intitulează *Tânără ațipită* (New York). Acesteia îi succed, în perioada 1655–1660, mai multe capodopere care relevă caracteristicile stilistice ale artistului, în construirea unui interior, alegerea atitudinilor și a țesăturilor, interesul pentru reflexe etc.: *Femeie citind o scrisoare* sau *Cititoarea* (Dresda). *Lăptăreasa* (Amsterdam) este în primul rând o magistrală natură moartă (pe care o va admira pictorul englez J. Reynolds), în timp ce *Strădușa (id.)* fixează ca într-un instantaneu femei în activitatea lor exterioară, problemă rareori explorată de pictor.

• *Vedere din Delft* (Haga), singurul peisaj de Vermeer, „explozie solară peste oraș după furtună", „impresionistă" prin lumină și tehnică, rămâne una dintre cele mai celebre pânze ale maestrului, „cel mai frumos tablou din lume" (M. Proust, 1921). Seria de muziciene ilustrează în special căutările sale spațiale: *Lecția de muzică* (New York, F.C.), *Concertul* (Boston, I.S.G.M.), *Gentilom și doamnă cântând la spinetă* (Londra) și *Gentilom și doamnă bând vin* (Berlin, M.E.K.). Din 1660 până la moarte, Vermeer urmărește tematica muzicală: cântăreața din lăută, din flaut, chitară, spinetă.

• Probabil între 1660 și 1665 pictează *Femeia cu ibric*, uneori numită *Femeie la fereastră* (New York), *Femeie cântărind perle* (Washington, N.G.), *Tânără în albastru* sau *Cititoarea* (Amsterdam, Rm.) și *Tânără cu turban* (Haga), supranumită „Gioconda Nordului".

• Din ultima sa perioadă, cca 1665–1670, datează *Dantelăreasa* (Paris, Luvru) și *Atelierul*, numit *Alegoria picturii* (Viena); pânze pe tema scrisorii din care *Scrisoarea de dragoste* (Amsterdam), cu o compoziție elaborată, sau *Doamna și servitoarea* (New York, F.C.). Printre ultimele sale opere, *Alegoria credinței* (New York, M.M.) se dovedește „laborioasă", în timp ce *Doamnă în picioare în fața unui virginal* (Londra, N.G.) revine la o compoziție mai schematică. În 1672, Vermeer cunoaște precaritatea financiară și se desparte de pânze.

Arta sa lipsită de narațiune, opusă celei a contemporanilor săi J. Steen și G. Ter Borch, mici maeștri olandezi ai scenei de gen, nu are nici un urmaș, cu excepția lui Van Meegeren, falsificator de talent. Ca și *Piero della Francesca și *La Tour, pictori ai tăcerii, Vermeer fascinează. Englezii J. Reynolds, T. Gainsborough, francezul *Watteau, apoi impresioniștii văd în el un precursor de geniu.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Vermeer își îndreaptă atenția spre scenele de gen de interior. Dă preponderență temei scrisorii, muzicii, în universul intim al unei femei, câteodată doar în prezența unui bărbat cu rol secundar. Pictează portrete, două peisaje urbane, rare scene religioase și mitologice, pe un suport de pânză sau lemn. La începuturile sale, folosește formate mari pe care le reduce ulterior în cazul subiectelor de atmosferă mai intimă.
Francezul B. de Monconys și J. Dissius, tipograf din Delft, îi cumpără operele.
Arta lui Vermeer se aseamănă cu însuși orașul Delft, oraș al „ceramicilor reci, smălțuite dulceag și al covoarelor moi, groase și silențioase, oraș al industriei de lux, dar și al instrumentelor de matematică și fizică" (R. Huyghe, 1985).

• La debut, pictorul se inspiră din caravagiștii din Utrecht, din clarobscurul lui *Rembrandt, din subiectele scenelor de gen ale artiștilor olandezi, în special din cele ale lui E. Quellinus. Adoptă temele și stilul caravagesc în vogă în Olanda, interpretate cu un realism fără complezență. Reia caravagismul luminos al lui D. Van Baburen, înfățișează puține subiecte religioase, dar preferă femei curtezane și senzuale, vinul de culoarea ambrei, pahare cu reflexe de cristal. Operele sale sunt mângâiate de un clarobscur cu o tonalitate profundă, cu factura amplă. Încă nu este preocupat de spațiu și de profunzime.
• În scurt timp ajunge să conjuge arta lui G. Dou cu aceea a lui C. Fabritius (elevi străluciți ai lui Rembrandt), a lui P. de Hooch și *Hals, contemporanii săi olandezi. Revine la interpretarea realistă a Nordului și la poezia acestuia. În subiectele sale, „fără poveste și fără cuvinte", se concentrează pe redarea reflexelor, trezește senzații vizuale și tactile plecând de la materie, afirmă autenticitatea figurilor situate într-un spațiu luminat, în plină zi. Așa debutează opera care îl va face celebru, fără evoluție marcată și cronologie sigură. Vermeer se va situa între imitarea materiei reale a lui Dou, exaltarea materiei în detrimentul realului a lui Hals, precizia naturală a *trompe l'œil*-ului din naturile moarte ale lui Fabritius, și arta scenelor galante într-un spațiu interior realist și luminat a lui De Hooch. Armonizează forma solidă și vibrația culorilor luminoase și le asociază căutărilor de înscriere a volumelor în spațiu.
• Dovedește o originalitate sigură în alegerea tonurilor: albastru-safir și albastru-fanat, galben-citron, vermillon, ocru-roșu. Le așterne atât în pastă onctuoasă, cât și în mici tușe sau în glasiuri, câteodată simultan ca în *Lăptăreasa*. Combină materialitatea lucrurilor cu materia picturii care „nu se îndepărtează niciodată de la adevărul absolut al valorii colorate pe care o leagă de modelul său până la confuzie" (R. Huyghe).

UN MARE MAESTRU

◆ Pictor cunoscut în timpul său, Vermeer cade în uitare în secolul al XVIII-lea. Este redescoperit în 1866 de T. Thoré. Scriitorul Marcel Proust se entuziasmează în fața pânzelor sale. De atunci, suscită un interes pasionat.
◆ Vermeer, pictorul luminii, rămâne un artist inclasabil, prin tematică, noua viziune exprimată grație tehnicii pe care o are, perfecțiunii meșteșugului. Arta sa se înscrie în tradiția artistică olandeză a epocii.
◆ Elaborează scene de gen fără „povestire", mute.
◆ Compozițiile sale complexe dovedesc de asemenea căutările spațiale ale pictorului.
◆ Tehnica lui este specifică. Pictează după natură cu ajutorul unei camere negre. Pe stratul colorat, încă ușor proaspăt, pune o tușă de culoare foarte luminoasă. „Pointilismul" său scânteietor reproduce perfect strălucirea luminii solare incidente. Pune cu pensula straturi de pictură grase, cremoase, destul de lichide care depășesc ușor desenul. În părțile mai întunecate ale pânzei, colorează întunericul și crește intensitatea tonului pentru a ajunge „la punctul cel mai înalt al culorii", pe care o dizolvă în lumină și nu în umbră, cum făceau predecesorii săi.
◆ Vermeer se impune ca un maestru al lumini pure și albe, ca pictorul senzațiilor vizuale, tactile și chiar auditive, dacă ne referim la liniștea intrinsecă a artei sale. Reprezintă realitatea exactă și limpede într-o redare impecabilă.

Vermeer

• La maturitatea artistică, compoziția evoluează, spațialitatea devine perfectă, lumina transparentă și pensulația groasă. Materia picturală „pointilistă" sau „perlată", mai înainte vizibilă grație fermității împăstărilor, rugozității texturii, relevă pentru prima dată strălucirea luminii solare incidente.
• Claritatea care emană din pânzele lui Vermeer, pictor al luminii, rămâne fidelă realității, ia accente melancolice, depășește ușor desenul pentru a disipa uscăciunea conturului și a sugera un efect de vag. Colorează și luminează întunericul, reduce contrastele, situează sursa de lumină paralel cu planul tabloului, creând astfel „volume luminoase" fictive și opere atemporale.
• Pictor al figurilor imobile, fragile și mute, al iluziei profunzimii, Vermeer redă efectul optic prin tente clare, care uimesc și dau o strălucire scânteietoare elementelor: bronzurile, pânza pentru lapte, perlele. Ferestrele, surse de lumină, nu oferă nici o vedere exterioară; lumea lui Vermeer este limpede, sobră, închisă, apăsătoare și tăcută.
• Ultimele opere arată încă mai multă siguranță tehnică, combinând fixitatea și mișcarea. Pânza se încarcă de obiecte. Perdele groase se înscriu în primul plan, griuri sau brunuri se amestecă cu tentele luminoase. Obiectivitatea absolută își găsește limitele și, în final, artistul revine la stilizare și la esență.

Există „mereu ceva genial cu care [tablourile] sunt create, aceeași masă, același covor, aceeași femeie, aceeași și mereu unică frumusețe, enigmă [...], impresia specială pe care o produce culoarea" (Marcel Proust, 1921).

OPERE CARACTERISTICE

Aproximativ treizeci de lucrări de Vermeer ne sunt cunoscute; numai trei tablouri sunt datate.

Hristos la Marta și Maria, Edinburgh, N.G.
Codoașa sau *Curtezana,* 1656, Dresda, Gg.
Tânără ațipită, New York, M.M.
Femeie citind o scrisoare sau *Cititoarea,* Dresda, Gg.
Lăptăreasa, Amsterdam, Rm.
Vedere din Delft, Haga, Mauritshuis
Gentilom și doamnă cântând la spinetă, Londra, B.P.
Femeia cu ibric, New York, M.M.
*Tânără cu turban (*sau *cu perlă),* Haga, Mauritshuis
Dantelăreasa, Paris, Luvru
Scrisoarea de dragoste, Amsterdam, Rm
Atelierul sau *Alegoria picturii,* Viena, K.M.
Astronomul, Paris, Luvru
Geograful, Frankfurt, S.K.

BIBLIOGRAFIE

R. Huyghe, P. Bianconi, *Tout l'œuvre peint de Vermeer,* Flammarion, Paris, 1985; G. Aillaud, A. Blankert, J.M. Montias, *Vermeer,* Hazan, Paris, 1986; P. Bonatoux, *Vermeer,* La Chêne, Paris, 1992; *Vermeer,* catal. exp., Haga, Washington, 1995–1996.



Gentilom și doamnă cântând la spinetă sau ***Lecția de muzică***
cca 1660. Ulei pe pânză, 73,5 x 64,1 cm, Londra, Buckingham Palace

Un gentilom pare să asculte o muziciană văzută din spate. Pe capacul spinetei, inscripția în latină înseamnă: „Muzica este tovarășa bucuriei și oblăduitoarea durerii". Această scenă de interior oferă o sinteză a artei lui Vermeer, pictor al luminii și al chipului feminin într-un univers în care domnește iluzia optică a profunzimii; senzualitatea plastică a operei însoțește liniștea și atemporalitatea. Artistul dovedește că este stăpân pe spațiu: punerea în perspectivă a mesei, a jilțului și a violei de la picioarele muzicienei conduce privirea spectatorului către fundalul tabloului. Construcția utilizează dreptunghiuri îmbinate, de mărimi diferite. Lumina, cristalină, accentuează structura operei. Vermeer, ajuns la apogeul artei sale, excelează în tehnica „pointilistă". Pasta moale și colorată se îmbogățește cu puncte luminoase; ele exprimă strălucirea luminii incidente care face să scânteieze mătasea covorului, cuiele și plușul jilțului, pielea care se reflectă pe urciorul de porțelan de un alb pur. Senzația tactilă a materialelor, a marmurei, a metalelor, a lemnului, a țesăturilor, atrage ochiul și chiar mâna. Oglinda pictată reflectă chipul muzicienei și o parte din dalele pavajului.
Din această operă de o compoziție complexă, bogată în detalii, se degajă un calm care nu se adresează doar vederii, ci și auzului și atingerii. Atemporalitatea personajelor din scena închisă și muzica straniu de tăcută a tabloului conduc către universalitate și reculegere.

Secolul al XVIII-lea: rococo și neoclasicism

În secolul al XVIII-lea, știința și filozofia sunt asociate preocupărilor artistice. O libertate nouă își croiește drum. Câteva Curți europene cochetează cu idei progresiste. Francezii *Watteau, Boucher, *Fragonard, italianul *Tiepolo pictează fericirea, nepăsarea în fața grijilor, libertinajul societății mondene, pe care englezul *Hogarth o înfățișează cu vervă. *Chardin se situează în afara efervescenței rococo, stil legat de domnia lui Ludovic al XV-lea și care ia sfârșit în vremea lui Ludovic al XVI-lea. În al treilea sfert al secolului, reacția la rococo și o nouă întoarcere la Antichitate generează neoclasicismul, al cărui principal reprezentant este *David.

Secolul Luminilor în Europa

Cu moartea lui Ludovic al XIV-lea, în 1715, dispare o anume concepție despre absolutism; Ludovic al XV-lea devine „preaiubitul" poporului. Secondându-l, madame de Pompadour preconizează o politică de reforme inspirate din ideile Luminilor: libertatea cultului, justiție echitabilă, abolirea torturii, avânt economic, dezvoltarea învățământului, a artei, a științei. Regimul se clatină după Războiul de succesiune din Austria (1740–1748) și după Războiul de șapte ani (1756–1763): vistieria este goală și apar primele tulburări. Ajuns rege în 1774, Ludovic al XVI-lea face apel la o anumită parte a burgheziei să reformeze statul, declanșând astfel un conflict cu nobilimea și clerul. Nemulțumirea generală va declanșa Revoluția Franceză din 1789.
În Europa, a doua jumătate a secolului al XVIII-lea poartă amprenta despotismului „luminat" al suveranilor inspirați de valorile Luminilor. Sprijinindu-se pe ideile filozofilor, în special francezi, Friedrich al II-lea al Prusiei, Ecaterina a II-a a Rusiei, Carol al III-lea al Spaniei, Maria Tereza și Iosif al II-lea al Austriei, Gustav al III-lea al Suediei adaptează mai mult sau mai puțin monarhia absolutistă la spiritul nou, legitimat de rațiune.
Mișcarea ideilor. Filozofia Luminilor generează o percepție nouă asupra lumii (metode, măsuri și observații), recomandă o gândire laică care pune în valoare individul (Omul național, Omul social), îl utilizează. Empirismul, certitudinea faptelor, știința „împărtășită", programul științific și tehnic inspiră o critică a ierarhiei sociale, a puterii religioase și o dorință de reforme radicale. Spiritul enciclopedic și raționalist al lui Diderot, cel științific al lui D'Alambert, simțul legilor și al justiției al lui Montesquieu animă discuțiile din saloanele literare unde senzualismul lui Condillac, care vede în senzație un mijloc de acces la cunoaștere, sentimentul naturii al lui Rousseau, simțul libertății, al dreptății și al toleranței al lui Voltaire, istoria naturală a lui Buffon hrănesc de asemenea dezbateri pasionate. Locke, Hume, Newton... întruchipează Iluminismul *(Enlightenment)* în Marea Britanie; Leibnitz, Wolf, Kant, Lessing marchează gândirea germană *Aufklärung*. Dar pentru Rousseau, progresul tehnic care marchează revoluția industrială engleză amenință „fericirea".
Cosmopolitism, Academii și piața de artă. Prinții stau alături de scriitori și de artiștii care străbat Europa. Italianul Ricci lucrează la Londra, compatriotul său Tiepolo în Germania și Spania; francezii Boucher și Carl Van Loo pictează pentru regii Suediei, Danemarcei și Poloniei, respectiv pentru Casa de Savoia în Italia.
Diderot, în Rusia, o sfătuiește pe Ecaterina a II-a asupra lucrărilor de artă care trebuie achiziționate; Voltaire se stabilește în Prusia pe lângă Friedrich a II-lea.
În toată Europa se înființează Academii naționale. În Rusia, iau ființă Academia Imperială de la Sankt Petersburg (1724) și Academia de Artă din Moscova (1757). La Londra, Hogarth încurajează Academia privată de la Saint Martin's Lane (1734), preludiu al Royal Academy (1768). Spania creează Academia Regală de Arte Frumoase San Fernando (1752), iar Belgia Académie Royale des Beaux-arts (1769). Aceste instituții adună colecții bogate. Dacă Academia Regală din Paris exercită un cvasimonopol asupra „marii" picturi, genurile numite „minore" încep să ocupe un loc aparte față de Salon. Comerțul de artă se dezvoltă grație prăvăliei lui Gersaint, prietenul lui Watteau. Peisajul, scena de gen, natura moartă și portretul sunt în plin avânt. Marii colecționari (abatele de Saint-Non, contele Tessin, bogatul burghez P. Crozat) participă la expansiunea pieței.

Reînnoirea esteticii picturale

Nașterea rococoului la Paris. Din 1699, Ludovic al XIV-lea reclamă picturi „mai puțin serioase". Mai târziu, marchiza de Pompadour, prietena scriitorilor și filozofilor, se apropie de artiști, încurajându-i să adopte o lejeritate a tonului.

Din disputa începută în secolul al XVII-lea între partizanii culorii, susținuți de Rubens, și cei ai desenului, coalizați în jurul lui Poussin, ies învingători primii, în 1717, cu ocazia recepției lucrării lui Watteau de primire în Academie, *Pelerinaj pe Insula Citera*. Lambriurile, stâlpii și spațiile de deasupra ușilor se acoperă de grotești, de fantezii exotice *rocaille*, referiri la stâncile artificiale încrustate cu cochilii din grădini. Pictura devine oglinda societății mondene, lipsite de griji, mergând către decadență. Ea este decorativă, plină de artificii, mirobolantă, lejeră și de lumină cristalină la Boucher și Natoire, sau mai serioasă la Coypel și Van Loo. Subiectele și tonul general reclamă eleganță, rafinament, lejeritate, adresându-se mai curând simțurilor decât spiritului. Tablourile de șevalet devin dominante. „Stilul francez" se îndepărtează de pictura religioasă și de istorie și se încarcă de ornamente sclipitoare și luxoase, de pitoresc, de erotism și de onirism, precum „serbările galante" ale lui Watteau. Exotismul chinezăriilor, al turcismelor și un Orient imaginar animă „pastorala" lui Boucher, în timp ce Fragonard excelează în „figuri din fantastic". Portretul monden mitologic, reprezentările animaliere, peisajul cu ruine și marinele cunosc la rândul lor un viu succes. Scriitori și critici de artă ca Mariette, Cochin Tânărul, Diderot (*Saloane*, 1759–1781) frecventează Salonul Academiei Regale care își face regulamentele mai suple: Watteau sau Chardin nu se formează la Academie; pictorii se îndepărtează de dezbaterile teoretice pentru a lăsa loc în operă spontaneității și noutății și se emancipează de sub mecenatul regal. Chardin poate astfel să-și exprime propriul adevăr, apreciat de Diderot, admirator de altfel și al operelor moralizatoare ale lui Greuze.

Rococoul în Italia și în Europa Centrală. După eclipsa din secolul al XVII-lea, Veneția își regăsește strălucirea în amintirea lui *Veronese: Ricci lansează noul curent rococo pe care Tiepolo îl va ridica pe culmi. Paralel, vedutele (vederi ale orașului) lui Canaletto, Bellotto și Guardi împrumută blazoanele lor de noblețe acestor „suvenire" venețiene. Rococoul italian nu mai este înțeles ca o dezvoltare a barocului, ci ca o „categorie de stil autonomă" (G. Brunel). Giaquinto o ilustrează la Napoli și Torino, Crespi la Bologna.

În Prusia și în Austria, strălucirea picturilor franceze (Van Loo) și italiene (Tiepolo, Carlone) ocultează arta decoratorilor germani. Cei mai tineri, printre care Rottmayr și Troger, se formează în Italia, contrar lui Holzer și lui Maulbertsch, un „Tiepolo vienez". Portretul este în vogă.

Anglia rămâne izolată. Rococoul nu a avut ecou dincolo de Canalul Mânecii; numai Thornhill este sedus de stilul decoratorilor venețieni. Pictura de peisaj, în schimb, îi atrage pe colecționari: meditația asupra naturii marchează opera lui Wilson, primul mare peisagist englez. Cu toate că s-a format în spiritul esteticii rococo, Hogarth pictează pentru burghezia urbană serii narative. Mai tânărul Reynolds, primul președinte al Royal Academy în 1768, sprijină portretul (ca și Gainsborough) și, opunându-se cosmopolitismului ambient, revendică crearea unei picturi engleze naționale.

Neoclasicismul

Reacția la rococo. Arta neoclasică apare la Roma între 1760 și 1770 sub egida a doi germani, teoreticianul Winckelmann și pictorul estetician Mengs, și ca urmare a descoperirilor siturilor arheologice de la Herculanum, din 1738, Paestum, între 1740 și 1744, și Pompei, în 1748. Reacția la rococo provoacă un clasicism reelaborat, care se sprijină pe rigoarea intelectuală, pe gustul naturii, pe virtutea greco-romană a eroismului și a civismului, pe „idealul de frumusețe" antic, pe „nobila simplitate și grandoarea măsurată", după Winckelmann. Stând la Roma, pictorul francez Vien, încă marcat de stilul rococo, și scoțianul Hamilton inaugurează arta neoclasică. Scrierile contelui Caylus, arheolog, ale lui Cochin Tânărul, gravor și critic, și ale esteticianului Quatremère de Quincy, toți francezi, precizează ca urmare teoria neoclasicismului. Paradoxal, nu italienii sunt motorul: obișnuiți cu clasicismul, ei nu resimt nici un șoc când vestigiile lumii antice sunt scoase la lumină; familiarizați cu barocul, nu resping rococoul.

O mișcare de anvergură internațională. În Franța, anumite aspecte ale neoclasicismului răspund idealurilor lui Rousseau și raționalității lui Diderot (simplitatea și perfecțiunea naturii, artă educativă, morală). O concepție moralizatoare animă operele lui Vien, David și Greuze. David, conducătorul mișcării neoclasice, își pune arta în serviciul Revoluției Franceze, ilustrând evenimentele contemporane: moartea lui Marat și Bara, *Jurământul de la Jeu de paume*. Este precedat de Peyron și urmat de Regnault, Guérin. Desenul, analitic și precis, sugerează imobilitatea; coloritul este despuiat de strălucire, pigmentul bine întins. Întâlnirea lui David cu Bonaparte în 1797 va fi determinantă pentru cariera și evoluția artistului.

În ceea ce o privește, Anglia se îndreaptă către o întoarcere la gotic chiar dacă portretiști ca Romney, cu stilul mai sever, se inspiră din Antichitate. Milanezul Appiani, elvețianca Angelica Kauffmann, artiștii ruși și danezi se situează în schimb pe linia lui Mengs și David. Revoluția, născută din învățăturile Luminilor, dărâmă societatea monarhică a secolului al XVIII-lea. Neoclasicismul se colorează din nou prin exaltarea romantică de la începutul secolului al XIX-lea, cu David și Gros.

Watteau



Watteau, pictor de serbări galante și de scene teatrale, artist indescifrabil, întruchipează pictura franceză din timpul Regenței. Reprezentările sale cu femei frumoase și gentilomi seducători în veșminte de satin au un caracter oniric, dar universul său este adesea grav. Arta lui Watteau se naște din percepția universului feminin, poartă amprenta influențelor flamande și venețiene pe care pictorul le personalizează cu rafinament și lirism în culori, în funcție de opere, vesele sau melancolice.

PARCURS BIOGRAFIC

• Jean-Antoine Watteau (Valenciennes, 1684–Nogent-sur-Marne, 1721), pictor francez, este trimis de tatăl său, dulgher și șindrilar, în atelierul lui J.A. Guérin, unde lucrează din 1699 până în 1702; pleacă apoi la Paris unde este folosit la cópii de G. Dou. Descoperă astfel scenele religioase ale lui *Tizian și *Rubens, se familiarizează cu reprezentările galante, cu moda și cu obiceiurile care îi inspiră *Adevărata veselie* (1702–1703, Valenciennes, B.-A.).
• Între 1704 și 1708, lucrează cu C. Gillot (pictor, dar mai cu seamă decorator și costumier de teatru), foarte interesat de comedia italiană: *Arlechin, împărat în Lună* (1707, Nantes, B.-A.), *Ce-am făcut, asasini nenorociți?* (1704–1707, Moscova, Muzeul Pușkin), *Micii comedianți* (1706–1708, Paris, Carnavalet).
• Gillot își trimite strălucitul elev la Paris, la Claude al III-lea Audran, un celebru decorator al castelelor regale, instalat la Palatul Luxembourg, unde Watteau admiră, în Galeria Medici, creațiile lui Rubens. Din 1708 în 1709 se formează în arta decorului și lucrează la Marly, Meudon, Castelul La Muette, reședința pariziană a lui Poulpry-Nointel. În aprilie 1709, artistul concurează la Academia Regală pentru Premiul Romei: obține doar locul doi și se reîntoarce la Valenciennes unde pictează *Căutând după cuiburi* (1710, Edinburgh) și subiecte militare printre care *Tabără mobilă* (1709–1710, Moscova, Muzeul Pușkin).
• Revenit la Paris, în 1710, se instalează în casa lui Sirois (socrul lui Gersaint, negustorul de tablouri), pe care îl reprezintă în chip de actor: *În haine de mezzetin* (cca 1717, Londra) – Mezzetin era numele de scenă al actorului italian A. Constantini, contemporanul pictorului și celebru pentru interpretarea dată personajului Arlechin. În 1712, Watteau este primit la Academie cu *Geloșii* (pierdut) și *Partida tranșată* (San Francisco, M.F.A.). Primește acreditarea în 1717 cu *Îmbarcarea către Insula Citera*, numită și *Pelerinaj în Insula Citera* (Paris) ca pictor de istorie și nu de „serbări galante". Între 1712 și 1717, locuiește succesiv la Sirbois, la pictorul N. Vleughels, la mecena și colecționarul Crozat, care îl invită la serbările lui de la Montmorency, unde Watteau admiră lucrări de Van Dyck și Tizian. Pictează *Seducătorul* și *Aventuriera* (1712, Troyes, B.-A.).
• În perioada 1715–1721, Watteau desenează și pictează mult, elaborând o sinteză între artele flamandă și venețiană, perceptibilă în peisaje: *Pârâul Bièvre la Gentilly* (cca 1715, Paris, colecție particulară) și *Anotimpurile* din care nu s-a păstrat decât *Vara* (cca 1715, Washington, N.G.); în subiectele sale realiste, *Marmota* (1716, Sankt Petersburg, Ermitaj); în cele religioase sau mitologice *Nimfă și satir* numit și *Jupiter și Antiopa* (1715, Paris, Luvru), *Judecata lui Paris* (1720, *id.*); în nuduri: *Toaleta* (1717, Londra, Wall. C.) și în rare portrete *Antoine Pater* (1716?, Valenciennes) și *Gentilomul* (1716, Paris, Luvru). Dar operele care îi vor aduce renumele descriu „serbări galante": *Donatorul de serenade* (1715, Chantilly, M. Condé), *Perpsectiva* (1715, Boston), *Câmpiile Elizee* (1717, Londra, Wall. C.), *Plăcerile dragostei* (*id.*, Dresda, Gg.), *Plăcerile balului* (1717, Londra), *Întâlnire într-un parc* și *Pasul greșit* (*id.*, Paris, Luvru), *Serbări venețiene* (*id.*, Edinburgh), *Păstorii* (*id.*, Berlin), *Distracții câmpenești* (1718, Londra), *Farmecele vieții* (1718?, *id.*), *Întâlnire la vânătoare* (1720, *id.*). Pasiunea sa pentru teatru este la fel de vie după cum arată *Dragostea în teatrul italian* și *Dragostea în teatrul francez* (1717 și 1718, Berlin, M.E.K.), *Indiferentul* și *Cămașa de noapte* (1717, Paris, Luvru), apoi *Gilles* (1717–1719, *id.*).
• În 1719, bolnav de tuberculoză, merge la Londra pentru un consult. Întors la Paris, în 1720, se instalează la Gersaint și realizează *Firma*, numit de asemenea *Firma lui Gersaint* (1720,

Berlin) și *Comedianții francezi* (1720, New York). Watteau se stinge prematur în casa lui Crozat, la treizeci și șapte de ani.

Operele lui Watteau, desenator și decorator de succes, circulă în toată Europa. Nu are elevi, dar lucrează în compania lui J.-B. Prater și N. Lancret, care îi prelungesc, fără vervă, arta. Toată Europa îl plagiază; prietenul său Vleughels, nepotul Louis-Joseph la Paris, Mercier la Londra, Pesne la Berlin. Alți pictori îi transpun maniera: F. Boucher, J.-B. Oudry sau F. Lemoyne. Tema serbării galante devine una dintre componentele rococo.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Watteau vede serbarea galantă ca o reuniune de persoane într-o grădină cu arbori și pietre sau pe o terasă a palatului; eroii șușotesc, flirtează și spun cuvinte de dragoste, dansează, fac muzică sau teatru. Aceste scene de moravuri nu trebuie însă să umbrească restul: peisaje, portrete, subiecte militare, populare, religioase, mitologice, alegorice și nudul feminin.

Watteau realizează toate aceste subiecte pe pânză sau lemn, de format variat, dar cu o preferință pentru dimensiunile mici. De asemenea, este însărcinat să creeze decoruri de teatru, să ornamenteze paravane, pereții de deasupra ușilor, să picteze lambriuri, capace de clavecin și firme de negustori. J. de Julienne, E.-F. Gersaint, P. Crozat, A. de La Roque, Friedrich al II-lea al Prusiei sunt principalii amatori ai artei sale.

Om al Nordului, Watteau cunoaște pictura olandeză a lui G. Dou și pe micii maeștri flamanzi ca David al II-lea Teniers. Format la Paris de Gillot și Claude al III-lea Audran, pictorul își desfășoară aici întreaga sa activitate. Se inspiră din artiștii francezi L. de Boulogne, J. Bérain, Ch. de La Fosse, din italieni ca Tizian și din flamanzi ca Van Dyck și mai ales Rubens.

• Pentru a învăța meserie, la Valenciennes, Watteau copiază câțiva dintre coloriștii Nordului și reia realismul, de multe ori rustic, din scenele de gen ale lui Teniers.
• Întâlnirea cu Gillot, care îi transmite pasiunea pentru teatru și actori, marchează un punct de cotitură în cariera sa. De la pictorul L. de Boulogne reține mlădierea stilului. La Audran, se formează în domeniul decorației de tip tradițional al ornamenticii lui Bérain, inovează concepând motive fantastice chinezești și exotice. La Palatul Luxembourg descoperă, fascinat, coloritul cald și vivacitatea tușei lui Rubens. Factura sa devine mai onctuoasă, apoi adoptă definitiv o pastă fluidă; tehnica sa condamnă pânzele la o stare de conservare precară. La reședința lui Crozat, care îi este mecena, admiră desenele lui Van Dyck, lucrează peisaje, pe care le tratează pentru ele însele, și se perfecționează.

UN MARE MAESTRU

◆ Adulat în timpul vieții și după moarte, Watteau este uitat în epoca neoclasicismului. Își regăsește gloria în timpul celui de al doilea imperiu; frații Goncourt, Ch. Baudelaire și P. Verlaine îl admiră.
◆ Deși pictor de scene de gen galante, este primit de Academie ca pictor de istorie; aceasta relevă atât importanța lui Watteau în epocă, cât și stratificarea ierarhiei genurilor. Artistul întruchipează pictura franceză a vremii.
◆ „Watteau a reînnoit grația [...] acest lucru subtil care pare surâsul liniei, sufletul formei, fizionomia spirituală a materiei" (E. și J. de Goncourt, 1860).
◆ Este marele interpret poetic și inspirat al serbărilor galante, a căror modă a apărut la sfârșitul secolului al XVII-lea. Pe tema evaziunii către o lume încântătoare și ireală, înfățișează figuri feminine întorcând spatele spectatorului și îndepărtându-se către fundalul tabloului. Introduce în modă chinezăriile și exotismul.
◆ Acest desenator și colorist rafinat este preocupat să sugereze textura stofelor satinate. Pune accente de culoare deschisă pe veșmintele ton în ton, câteodată cu alb, câteodată cu argintiu. Pânzele sale subtil colorate au o pensulație rapidă.
◆ Din aparenta inutilitate a subiectelor, se degajă o magie colorată de o melancolie cu totul personală.

• Apoi pictorul realizează sinteza între stilul belifontain al lui Audran, moștenitorul lui J. Callot, coloritul rubensian și tonurile venețiene tizianești, delicate și luminoase, pe care le colorează cu o poezie distilând un sentiment de tristețe și de melancolie *(Nimfă și satir)*.
• Ultima sa perioadă artistică, foarte productivă și mai realizată tehnic, înfățișează subiecte realiste în spiritul Nordului, nuduri intimiste și senzuale de obediență venețiană, câteva portrete și lumea teatrului. Pentru a-și concepe pânzele, Watteau pictează sau schițează peisajele, apoi dispune personajele extrase din carnetele de desene, în special prietenii îmbrăcați de ocazie cu costume de teatru. Elegantele și eleganții poartă stofe satinate, în culori rafinate, costume *à l'espagnole* sau veșminte de teatru *(Dragostea în teatrul italian)*. Dar mai ales pictează serbări galante. Figurile feminine, văzute din spate, într-o atitudine de abandon, accentuează impresia de vis; ele sunt enigmatice, câteodată melancolice, atmosfera pudrată, vaporoasă, în camaieuri de verde, de brunuri, de oranj. Acest lirism oniric, redat în manieră foarte personală, constituie amprenta stilului lui Watteau *(Îmbarcarea către Insula Citera)*.
• În 1718, Watteau revine la o artă realistă de inspirație olandeză, cu subiecte contemporane descrise într-un limbaj modern *(Firma lui Gersaint)*. Personajele sunt repartizate în grupuri, prin mase; prezența lor fizică se impune și mai mult. Culorile venețiene devin moi și profunde.

Îmbarcarea către Insula Citera
sau ***Pelerinaj pe Insula Citera***
1717. Ulei pe pânză, 1,30 x 1,92 m, Paris, Luvru

Această plecare spre Insula Dragostei este cea mai celebră dintre tablourile lui Watteau ilustrând serbări galante, sesizate în fugacitatea dintre „aspirația către viitor și nostalgia trecutului" (R. Huyghe, 1972). „Priviți pasta compactă a micilor figuri, ale căror priviri se îneacă în conturul ochilor [...]. Frumoasa și ondulanta fluiditate a pensulei, curgând pe aceste decolteuri și fragmente de nuduri, semănându-și rozul voluptuos în umbra copacilor! [...] și încă aceste raze de soare care se culcă pe rochii" (Frații Goncourt, 1860).
Compoziția ondulantă antrenează ochiul spectatorului de la statuia dintre arbori către pupa vaporului, măturând fiecare cuplu dezvăluit în intimitate (ca la artiștii din Nord). Hainele sclipesc în rafinamentul tonurilor venețiene. Beția nu ocultează melancolia, perceptibilă în atitudinea personajelor văzute din spate; scena este scăldată într-o atmosferă vaporoasă și crepusculară, într-o lume de iluzii pierdute și vise inaccesibile.



OPERE CARACTERISTICE

Sunt cunoscute în jur de 200 de tablouri de Watteau. Ele au fost executate în numai cincisprezece ani de carieră. Opera conține de asemenea numeroase desene, în special în trei creioane (sangvină, negru și alb).

Căutând după cuiburi, 1710, Edinburgh, N.G.
Perspectiva, 1715, Boston, M.F.A.
Antoine Pater, 1716?, Valenciennes, B.-A.
În haine de mezzetin, 1717, Londra, Wall. C.
Îmbarcarea către Insula Citera sau *Pelerinaj pe Insula Citera,* 1717, Paris, Luvru
Întâlnire într-un parc, 1717 Paris, Luvru
Serbări venețiene, 1717, Edinburgh, N.G.
Păstorii, 1717, Berlin, Charlottenburg
Plăcerile balului, 1717, Londra, D.C.
Indiferentul, 1717, Paris, Luvru
Distracții câmpenești, 1718, Londra, Wall. C.
Farmecele vieții, 1718, Londra, Wall. C.
Gilles, 1717–1719, Paris, Luvru
Întâlnire de vânătoare, 1720, Londra, Wall. C.
Firma, numită *Firma lui Gersaint,* 1720, Berlin, Charlottenburg
Comedianții francezi, 1720, New York, M.M.

BIBLIOGRAFIE

P. Rosenberg, F. Camesascia, *Tout l'œuvre peint de Watteau,* Flammarion, Paris, 1982; *Watteau,* catal. exp., RMN, Paris, 1984–1985; F. Moureau, M. Morgan Grasselli, dir., *Actes du colloque A. Watteau (1684–1721), le peintre, son temps et sa légende,* Champion-Slatkine, Paris-Geneva, 1987; *Watteau,* catal. exp., RMN, Lille, 1998.



Tiepolo



Tiepolo, ilustru și prolix pictor venețian din secolul al XVIII-lea, se adaptează tuturor exigențelor cu o înflăcărare inepuizabilă, o repeziciune uimitoare și mult spirit. Operele lui înfățișează viața aristocratică. El articulează cu virtuozitate forme cu o somptuoasă eleganță într-un spațiu aerian vertiginos, cu culori strălucitoare și o luminozitate fără egal.

PARCURS BIOGRAFIC

- Giovanni Battista sau Giambattista Tiepolo (Veneția, 1696–Madrid, 1770), fiul unui negustor, trece prin atelierul lui G. Lazzarini, se formează pe lângă F. Bencovich și G. Piazzetta. După ce execută *Sacrificiul lui Isaac* (1716, Veneția, Biserica dell'Ospedaletto), se înscrie în corporația pictorilor venețieni, în 1717, și se căsătorește cu C. Guardi, sora celebrului pictor F. Guardi.
- Pictează pânze cu dominanta de brun: *Repudierea lui Agar* (1719, Milano, colecția Rasini), *Madona Carmel* (cca 1720, Milano, Brera), *Răpirea Europei* (1720–1722, Veneția, Ac.), *Alexandru și Campaspa* (1725–1726, Montreal).
- Prima decorație importantă în frescă, *Forța elocvenței* (cca 1724–1725, Veneția), dă tonul artei sale impetuoase, cu paleta clară. Îi urmează *Apoteoza Sfintei Tereza* (1725, Veneția, Biserica dei Scalzi). Din 1726 în 1728 pictează fresce pentru arhiepiscopia de Udine: *Rașela ascunzând idolii, Judecata lui Solomon, Sara și îngerul*... (1727–1728) și zece pânze cu subiect din istoria romană, pentru Palatul Dolfin din Veneția, ca *Triumful lui Scipio* (1725–1730, Sankt Petersburg, Ermitaj), opere scăldate în lumină.
- La maturitate primește comenzi de fresce din toată Italia: la Milano realizează *Triumful artelor* (1731, distrusă, Palatul Archinto), *Istoria lui Scipio* (1731, Palatul Casati Dugnati) și *Carul Soarelui aleargă în Olimp* (1740, plafonul Palatului Clerici); la Bergamo, scene din *Viața Sfântului Ioan Botezătorul* (1732–1733, Capela Colleoni); la Vicenza, *Forța, temperanța, justiția și adevărul* (1734, plafonul vilei Loschi-Zileri); la Veneția *Gloria Sfântului Dominic, Fecioara îi apare Sfântului Dominic* (1737–1739, plafonul Bisericii S. Maria dei Gesuati). În paralel realizează mari pânze dramatice: *Abraham și îngerii* (1732, Veneția, Biserica San Rocco) și *Agar și Ismael (id.); Recolta manei* și *Sacrificiul lui Melchisedech* (1738–1740, biserica din Verolanuova, lângă Brescia); tripticul cu *Patimile lui Hristos* (1739, Veneția, Biserica S. Alvise) și micul tablou *Jupiter și Danae* (cca 1736, Stockholm).
- În 1740, se stabilește din nou la Veneția. Decorează plafonul de la Scuola dei Carmini *(Fecioara Carmel îi apare preafericitului Sfânt Simeon Stock,* 1740–1744). Realizatorul de *quadratturi* G. Mengozzi Colonna efectuează pentru el pictura arhitecturilor care încadrează Povestea lui Antoniu și Cleopatra (cca 1747–1750, Palatul Labia, pânzele la Edinburgh și Melbourne). Tiepolo realizează alte capodopere: *Veneția primește darul lui Neptun* (1745–1750, Veneția), *Consilium in arena* (1749–1750, Udine, M.C.), *Sosirea lui Henric al III-lea la vila Contarini* (1750, Paris), *Renumele anunțându-i pe locuitori despre sosirea oaspetelui* (cca 1750, Veneția, vila Contarini). Execută și portrete: *Antonio Riccobono* (cca 1745, Rovigo, Ac.), *Portretul unui procuror* (cca 1750, Veneția).
- Pictor al Curților europene, Tiepolo sosește în 1750 în Germania, însoțit de cei doi fii ai săi, Giandomenico și Lorenzo, pentru a crea grandioasele fresce cu *Viața lui Frederic Barbarossa* (1751–1753, Würzburg).
- Întors la Veneția, în 1753, primește comanda unor fresce pentru serbările republicii, pentru mari familii și cler: *Triumful credinței* (1754–1755, Veneția, Biserica de la Pietà), *Sacrificiul Ifigeniei, Orlando furioso* (1757, Vicenza, vila Valmarana), *Alegorie nupțială* (1758, Veneția, Palatul Rezzonico), *Triumful lui Hercule* (1761, Verona, Palatul Canossa), *Apoteoza familiei Pisani* (1761–1762, Stra, schițele la muzeul din Angers). Își continuă cariera de portretist executând în special o serie de orientali: *Cap de oriental* (1755, San Diego, M.A.), *Fetiță cu papagal* (1758–1760, Oxford).
- Prezenți în Spania, la Madrid, la chemarea lui Carol al III-lea, cei trei Tiepolo decorează plafoanele palatului regal: *Apoteoza gloriei Spaniei, a monarhiei spaniole* și *Apoteoza lui*

Enea (1761–1764, *in situ*). Zorii culturii neoclasice sună amurgul fanteziei și al luminii lui Tiepolo. Își caută un nou elan în cele șapte *pale* ale bisericii din Aranjuez, dintre care se distinge *Imaculata Concepere* (1767–1769, Madrid), ultima sa operă, artistul murind subit la Madrid.

Fiii săi îl urmează. Stilul lui Tiepolo găsește ecou la F. Boucher, *Fragonard sau *Delacroix și la desenatorii francezi din secolul al XVIII-lea.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Creația lui Tiepolo cuprinde opere religioase, mitologice, istorice, uneori alegorii (pentru gloria comanditarilor săi) și portrete. Tablourile de șevalet sau de altar, de format mijlociu și mare, răspund mai ales unor comenzi religioase. Tiepolo își desfășoară talentul în special la Veneția și în împrejurimi (Bergamo, Vicenza îndeosebi), la Udine, Milano, apoi în Germania și în Spania. Frescele lui gigantice decorează biserici, vilele și Palatele Dugnati, Labia, Pisani și ale Curților europene, ale lui K.P. von Greiffenklau la Würzburg, ale lui Carol al III-lea la Madrid. La Veneția, Tiepolo asimilează lecția clarobscurului lui Piazzetta. Continuă arta lui *Veronese și a barocului. Pictura sa este influențată și de S. Ricci, inițiatorul picturii venețiene rococo de la începutul secolului al XVIII-lea, și de *Rembrandt în ceea ce privește densitatea tehnicii. La Würzburg, descoperă subiectele cavalerești. La Madrid, se confruntă cu neoclasicismul în devenire.

• La începuturile sale, Tiepolo pictează în principal tablouri. Conturul este liniar, ductul fragmentat, culoarea caldă se dezvoltă într-o gamă de brunuri, clarobscurul este acuzat. Stilul se bazează pe contraste. În pânzele următoare, de format mai mare, compoziția devine mai curajoasă, tensiunea dramatică se relaxează, o lumină egală și difuză mângâie culorile vii și variate. Limbajul primei sale fresce (1724–1725), cu modeleul dur și cu efecte de perspectivă adeseori exagerate, arată încă dependența de arta lui S. Ricci și a lui Veronese. De la Ricci deprinde simțul decorativului, al bucuriei, al luminosului, cu tușă vibrantă; de la Veronese reține gustul decorației, al spațiului și frumusețea aristocratică a personajelor. La Udine (1726–1730), arta sa, mai puțin academică, evoluează către rococo: Tiepolo desfășoară arabescuri fluide, un dinamism impetuos, o violență și o îndrăzneală care marchează compozițiile. Paleta sa se deschide și o luminozitate naturală invadează sferele celeste. Cerurile de un albastru-transparent și dâra norilor de un alb-trandafiriu fac să iasă în relief tonurile luminoase, sidefii, hainele și ornamentele. Detaliile chipurilor și obiectelor sunt naturaliste, expresia este încărcată de umanitate.

• La maturitate, talentul său pentru decorație și teatralitate se afirmă din plin. Grandilocvența îndrăzneață a compozițiilor sale accentuează pateticul temei. Exuberanța formală se scaldă într-o lumină atmosferică care înflăcărează culorile reținute. Când subiectul vorbește despre fericire, compoziția este elegiacă, atmosfera aeriană și paleta însorită *(Carul Soarelui aleargă în Olimp)*. Decoruri prodigioase, arhitecturi pictate (coloane somptuoase, false perspective de palate, de grădini) conferă o demnitate grandioasă serbărilor care celebrează eroi profani în costume din secolul al XVIII-lea (Palatul Labia). Alegoriile, de tradiție barocă, iau ca model bogatele familii contemporane și dotează personajele simbolice, profane sau biblice cu afecte și atitudini mișcătoare, în spiritul timpului. Materia senzuală, armonia argintată a culorii sunt pătrunse de o luminozitate maximă. Cu ajutorul detaliilor naturaliste, Tiepolo prezintă moravurile timpului într-o viziune satirică și cu umor *(Consilium in arena)*.

UN MARE MAESTRU

◆ Renumele lui Tiepolo se întinde, în timpul vieții, în întreaga Europă. Creativitatea sa este recunoscută de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

◆ Pe linia decorațiilor lui Veronese, ale serbărilor baroce, Tiepolo dovedește un geniu decorativ foarte personal.

◆ Reînnoiește vocabularul alegoric al marilor familii, introduce subiecte cavalerești, unde curtoazia și generozitatea se impun.

◆ Artistul dovedește îndrăzneală în compoziții impetuoase, pune în evidență aspectul „grandios" și „eroic" al personajelor.

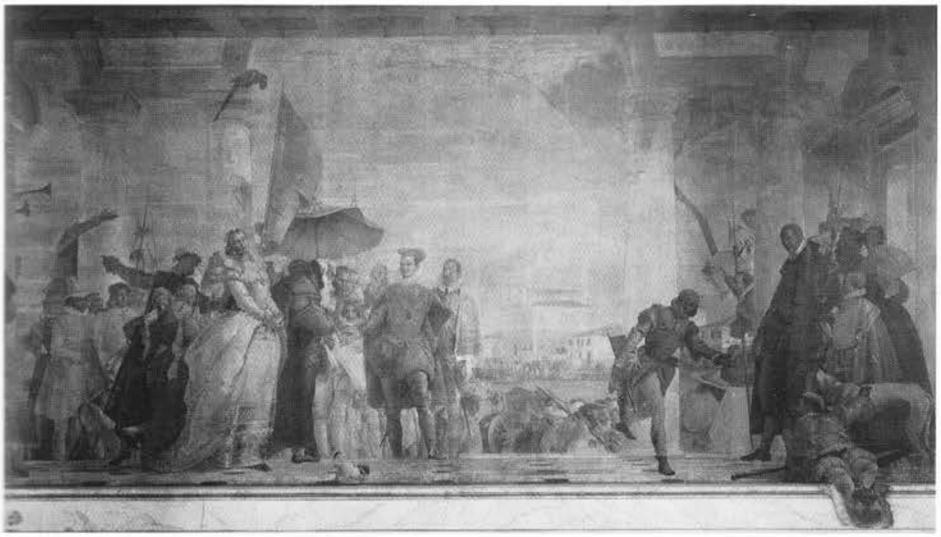
◆ Tiepolo dezvoltă o armonie clară și îngrijită a culorii și o lumină nouă, solară.

• La Würzburg, inovează decorația și iconografia: unește aurul și albul stucaturilor cu compozițiile alegorice pe care le îmbogățește cu o dimensiune în același timp păgână și sacră. Astfel prezența unei mulțimi multicolore simbolizează cele patru *Continente*, în timp ce un sentiment al sacrului transfigurează scenele *Nunții* și ale *Învestiturii*. Tiepolo povestește legende cavalerești cu patetism și melancolie. Culorile tandre domină, sugerând o atmosferă idilică și visătoare.
• La Madrid, compozițiile și decorațiile sale se cuminţesc, deși racursiurile sunt mereu uimitoare. Culorile, opace și violacee, și lumina mai surdă exprimă neliniștile artistului în fața neoclasicismului.
• În ultimele sale creații, abandonează serbările rococo, punându-și elanul în slujba unei tensiuni ascetice: o factură mărunțită, cu tente palide și lăptoase, se acordă cu atmosfera reculeasă și cu caracterul sumbru și amenințător al peisajului.
• Portretele sale oficiale sau alegorice, expresive, de o factură schițată sau, dimpotrivă, finisată, dovedesc diversitatea talentului și simț al realității.



Apoteoza familiei Pisani
1761–1762. Frescă, 23,5 x 13,5 m,
Stra, vila Pisani

Pe plafonul gigantic și oval al salonului principal al vilei familiei Pisani, Tiepolo exprimă gustul pentru fantezia eroică, perspectiva curajoasă și iluzionismul decorativ al picturilor grisaille *și al arhitecturilor pictate. Membrii familiei Pisani ies în evidență, mai ales copiii, cărora le este dedicată această* Apoteoză. *Alegoriile continentelor și comerțului simbolizează prosperitatea familiei. Artistul descrie o lume în mișcare și fără greutate, dar ancorată în realitatea teatrului vieții. Figurile sunt distribuite în mod inegal pe un cer de azur și în fața unui orizont infinit, dimensionat de deschiderea luminoasă. Personajele elegante în haine deschise la culoare, sesizate în racursi, sunt atrase într-un vârtej de lumină intensă.*



Sosirea lui Henric al III-lea la vila Contarini
cca 1750. Frescă transpusă pe pânză, 3,30 x 7,40 m, Paris, Musée Jacquemart-André

*Tiepolo celebrează vizita lui Henric al III-lea la nobila familie italiană Contarini, în 1574, chiar în anul în care fiul lui Henric al II-lea și al Caterinei de Medici fusese uns rege al Franței. În această scenă istorică, pictorul prezintă lumea aristocrației. Cu ajutorul efectelor teatrale, exaltă visele și ambițiile nobilimii. Grandioasa frescă se situează în continuitatea estetică a celor pictate de *Veronese. Tiepolo, ajutat de fiul său Giandomenico, evidențiază un puternic limbaj formal și pictural, chiar declamatoriu. O claritate solară scaldă opera; elemente sculptate de arhitectură și decoruri pictate în perspectivă, realizate de Colonna,* quadraturista, *încadrează fresca.*

OPERE CARACTERISTICE

Catalogul operelor lui Tiepolo conține în jur de 300 de piese (de la o pânză de 1 m^2 la o decorație de 540 m^2): fresce în 27 de palate, vile, reședințe și 15 biserici; mai mult de 250 de pânze.

Forța elocvenței, cca 1724–1725, Veneția, plafonul Palatului Sandi
Alexandru și Campaspa, cca 1725–1726, Montreal, M.A.
Rașela ascunzând idolii, Judecata lui Solomon, Sara și îngerul, 1727–1728, Udine, arhiepiscopia
Scipio și sclavul, 1731, Milano, Palatul Dugnati
Agar și Ismael, 1732, Veneția, Biserica San Rocco
Jupiter și Danae, cca 1736, Stockholm, universitatea
Gloria Sfântului Dominic, 1737–1739, Veneția, Biserica Santa Maria dei Gesuati
Fecioara îi apare preafericitului Sfânt Simeon Stock, 1740–1744, Veneția, Scuola dei Carmini
Veneția primește darul lui Neptun, 1745–1750, Veneția, Palatul Dogilor
Întâlnirea lui Antoniu și Cleopatra, 1747–1750, Edinburgh, N.G.
Banchetul Cleopatrei, 1747–1750, Melbourne, N.G.
Sosirea lui Henric al III-lea la vila Contarini, cca 1750, Paris, J.-A.
Portretul unui procuror, cca 1750,Veneția, G.Q. Stampalia
Apolo i-o prezintă pe Beatrice de Burgundia lui Frederic Barbarossa, Nunțile..., 1751–1753, Würzburg, Kaisersaal
Sacrificiul Ifigeniei, 1757, Vicenza, vila Valmarana
Fetiță cu papagal, 1758–1760, Oxford, Ashmolean Museum
Apoteoza familiei Pisani, 1761–1762, Stra, vila Pisani
Apoteoza gloriei Spaniei, a monarhiei spaniole, 1761–1764, Madrid, palatul regal
Imaculata Concepere, 1767–1769, Madrid, Prado

BIBLIOGRAFIE

A. Pallucchini, J. Le Foll, Y. Bonnefoy, *Tout l'œuvre peint de Tiepolo,* Flammarion, Paris, 1990; *Giambattista Tiepolo,* H. Mathews, Flohic, Paris, 1993; M. Gemin, *Giambattista Tiepolo: l'œuvre peint,* Mengès, Paris, 1995; *Tiepolo,* catal. exp., Veneția și New York, 1996–1997; *Giambattista Tiepolo,* catal. exp., Paris-Musées, Paris, 1998.

Hogarth



Hogarth, artist angajat, este o dovadă a nivelului de cultură a mediului din care provine și în care trăiește, în Marea Britanie georgiană. El ilustrează satira și discursul dătător de exemple bune, umorul și înțelegerea, realitatea și imaginarul. Vizează moralizarea societății și exprimarea unei filozofii. Portretist celebru și pictor de scene de viață londoneză mondenă sau populară, el dă „citirii" narațiunile și descrierile sale picturale, când schițate, când finisate rafinat.

PARCURS BIOGRAFIC

• William Hogarth (Londra, 1697–*id.* 1764), artist britanic, gravor, ilustrator și pictor, fiul unui institutor, se inițiază pe lângă J. Thornhill, viitorul său socru. Creează primele reprezentări realiste de viață populară: *O stradă* (1725, Upperville, Statele Unite ale Americii, colecția Mellon), *Recunoașterea paternității* (cca 1726, Dublin, N.G.), *Credincioasele adormite* (1728, Minneapolis, I.A.), *Operă pentru cerșetor* (1728, Londra T.G.; New Haven, Y.C.).

• În 1729 se însoară cu fiica profesorului său și devine portretistul aristocraților, pe care îi înfățișează în *conversations pieces,* portrete de grup atunci la modă: *Căsătoria lui Steven Beckingham cu Mary Cox* (cca 1729, New York, M.M.), *Familia Wollaston* (1730, Leicester, A.G.), *Familia Fountaine* și *Recepție la Sir Richard și Lady Child* (1730, Philadelphia, M.A.), *Copii jucând o comedie la J. Conduitt...* (1731), *Portretul lui Henric al VIII-lea și al Annei Boleyn* (pierdut). Pictează cicluri satirice: *Cariera unei prostituate* (1732, distrus), *Cariera unui depravat* (1735, Londra), portrete de actori ai vieții cotidiene: *Sarah Malcolm în închisoare* (1733, Edinburgh), *Poetul în mizerie* (1729–1736, Birmingham, M.A.). Practică și genul religios – *Bunul samaritean* și *Vasul de purificare* (1735–1736, Londra, Saint Bartholomew's Hospital) – în opere de compoziție clasică, dar de factură rococo: *Moise adus în fața fiicei faraonului* (1746, Londra), *Sfântul Pavel în fața lui Felix* (1748, Londra, Lincoln's Inn Society).

• Primește comenzi de portrete ale burgheziei prospere: *George Arnold* (cca 1738, Cambridge, F.M.), *Căpitanul Thomas Coram* (1740, Londra), *Copiii doctorului Graham* (1742, Londra), *Mary Edwards* (1742, New York, F.C.), *Benjamin Hoadly, episcop de Wincester* (1743, Londra, T.G.). O călătorie la Paris îi permite cunoașterea rococoului francez. Din această epocă datează portretul *Mrs. Elisabeth Salter* (1744, Londra), *Autoportret cu câine* (1745, *id.*), *Căpitanul Graham în cabină* (1745?, Greenwich), *Servitorii pictorului* (1750–1755?, *id.*), *Actorul Garrick cu soția* (1757, Londra, Windsor Castle).

• Hogarth pictează o serie satirică a societății mondene din care cea mai cunoscută rămâne *Căsătorie la modă* (1745, Londra) care înfățișează unirea nefericită dintre un aristocrat ruinat și o bogată moștenitoare burgheză. Își apleacă privirea spre alte subiecte realiste ale vieții contemporane populare: *Vânzătoarea de creveți* (1740?, *id), La croitor* (1744, Londra), *Balul* (1745, Camberwell, South London A.G.), *Portul Calais* (1748, Londra).

• Gravează și publică în 1753 un tratat de estetică nu lipsit de umor pe tema *Analizei frumuseții.* După realizarea seriei satirice și moralizatoare a *Campaniei electorale* (1754, Londra), încearcă a doua oară, fără succes,

să se impună ca pictor de istorie cu tripticul pentru Biserica Saint Mary Redcliffe din Bristol ilustrând *Cele trei Marii la mormânt, Înălțarea* și *Astuparea mormântului* (1756, Bristol, City, A.G.) și *Sigismonde* (1760, Londra, T.G.).

Celebru pentru portretele și gravurile sale, Hogarth impune o anume idee despre arta britanică. După moartea sa, succesul lui J. Reynolds, T. Gainsborough sau B. West îi eclipsează pentru un timp opera. În secolul al XIX-lea, în același spirit cu Hogarth, doar *Ingres concepe câteva portrete de burghezi, sesizați într-o atitudine naturală, afișându-și reușita socială.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Portretele de artistocrați și mai ales de burghezi, scenele de gen tip *conversations pieces* și seriile constituie partea cea mai importantă a creației lui Hogarth. Artistul mai pictează tablouri istorice și, la sfârșitul vieții, subiecte politice și polemice. Pânzele sale de la cele de format mic la cele mari au adesea dimensiuni medii. Pictează portrete la comandă. Scenele de gen interesează prietenii și pe cei câțiva mecena ai artistului, printre care M. Edwards. Își desfășoară întreaga carieră la Londra. Se formează în principal singur sau, în „genul major", cu pictorul istoric J. Thornhill. Evoluează într-o comunitate de artiști, de scriitori, de politicieni și mecena. Cunoaște arta lui *Watteau, care îi inspiră *conversations pieces*, pe portretiștii francezi H. Rigaud, M. Quentin de La Tour și pe italianul J. Amigoni.

• Hogarth abordează subiecte politice, religioase sau sociale. Se adresează tuturor, cu excepția cunoscătorilor, pe care artistul îi disprețuiește. Vrea să dea o existență proprie picturii engleze, emancipând-o de condiția sa artizanală și de sub influența stilurilor francez și italian. Dorește să o înscrie în realitatea contemporană pentru a-i conferi valori viabile. Pentru aceasta trebuie să sape în viața socială londoneză pestriță, în cultura și istoria țării sale (romanele lui Fielding și Defoe), să observe revoluția industrială pe cale de a se naște, forța și strădaniile burgheziei.

• Îndrăgostit de libertate, afirmă de asemenea demnitatea și fericirea oamenilor, denunță desfrâul nobilimii deposedate de putere, religia triumfătoare care se sprijină pe credulitate și ignoranță, corupția magistraților, politicile perverse, brutalitatea oamenilor simpli, moda și maimuțărelile... La toate acestea, Hogarth „răspunde [pictural] prin insolență sau printr-o trivială provocare" (P. Georgel, 1978). Artistul vrea să creeze o pictură moralizatoare pe care o răspândește recurgând la comedia care „corijează moravurile prin râs" (după Hogarth care amintește dictonul latin).

• Viziunea sa despre frumusețe se bazează pe măsura „diversității compuse" și a „liniei serpentine", scrie el. De-a lungul întregii opere, ea se

UN MARE MAESTRU

◆ Celebru în timpul vieții, Hogarth cucerește un loc important, recunoscut în decursul secolelor.

◆ Hogarth declanșează nașterea școlii engleze de pictură, italofobă și francofobă, fiind cel mai strălucit reprezentant al acesteia. Arta sa moralizatoare, a cărei ambiție este lămurirea poporului, se opune artei oficiale, aristocratice, a timpului.

◆ Artist foarte inventiv, inaugurează un gen pe care-l numește „subiect modern și moral"; îl declină în serii. Acest „pictor de istorie comică" (Fielding, 1742) introduce în Anglia *conversations pieces*. Este primul artist de anvergură care descrie burghezia.

◆ Ca portretist, elaborează compoziții originale pictându-și prietenii, anturajul sau pe el însuși.

◆ Hogarth creează, peste Canalul Mânecii, o școală de pictură autohtonă, inițiază fondarea Royal Academy și instituie Saint Martin's Lane Academy.

caracterizează prin coeziunea dinamică, efervescența realității și trezirea spiritului în care se amestecă râsul și oroarea.

• Hogarth rupe cu portretul tradițional englez al lui P. Lely sau G. Kneller și pictează modelele în firescul activității lor. El relevă, uneori cu naivitate, caracterul, personalitatea, rangul social, puterea și măreția nouă a unui negustor, medic, episcop sau căpitan. Deseori, moralitatea epocii capătă o interpretare cu totul personală. De atunci, judecata sa de valoare, pozitivă sau negativă, se substituie descrierii. Realizează simple portrete bust ale modelelor și compune tablouri mai elaborate pentru portretele prietenilor săi și ale lui însuși. După călătoria la Paris, în 1744, Watteau și rococoul francez îl influențează în tratarea somptuoasă a taftalelor în ape schimbătoare și în fastul acordurilor culorilor complementare.

• Teatrul și comediile lui Molière îi inspiră primele serii din *conversations pieces* în organizarea imaginilor prin cicluri *(Înainte și după)*, prin decupajul tablourilor, compoziții, gesturi și expresii, artistul introducând un element care frapează sau emoționează. Seriile următoare sunt mai narative și dramatice *(Cariera unui depravat)*. Învățătura morală care se degajă din parabolă este dublată de citate biblice.

• Hogarth excelează în scenele cu mulțimi care se îmbulzesc, unde prezintă societatea exagerat, în maniera unei stampe populare.

• Prin manieră, Hogarth este rococo; tușa sa delicată, spontană, liberă, proaspătă și câteodată elaborat schițată, vie și viguroasă o amintește pe cea a italianului J. Amigoni, contemporanul său.

BIBLIOGRAFIE

G. Mandel, P. Georgel, *Tout l'œuvre peint de Hogarth,* Flammarion, Paris, 1978; D. Bindman, *Hogarth,* Thames and Huston, Londra, 1981; *Image et société dans l'œuvre graphique de William Hogarth,* colloque de l'université de Paris X-Nanterre, 1992; *Hogarth and His Time: Serious Comedy,* catal. exp., Londra, 1997.

Orgia (din seria ***Cariera unui depravat***) ▸
1735. Ulei pe pânză, 62,5 x 75 cm, Londra, Soane Museum

Hogarth înfățișează în această serie subiecte contemporane, moralizatoare, gen nou care cunoaște un succes evident. Opt scene constituie seria Cariera unui depravat, *poate inspirate din gravurile italiene sau din comedia lui Fielding din 1730. Hogarth pictează firescul și viața personajelor londoneze pestrițe care își relevă poziția socială, ca și personalitatea intimă prin costum, atitudine, privire.*

Pictorul își face cunoscut punctul său de vedere, aici blamul alăturat ridicolului (depravatului i se fură ceasul) și violenței (femeia care arde cu sălbăticie o planisferă; pe pereți, portrete mutilate) sau dramei sugerate de unele detalii: o fetiță imbecilizată de alcool, un tânăr o privește pe prostituata care se dezbracă.

„Diversitatea compusă" și „linia serpentină", garante ale frumuseții, culorile brun, verde și roșu, factura rococo, subtilitatea, prospețimea, avântul concură la dinamism, la emoția acestui imoralism denunțat, comic și patetic.



OPERE CARACTERISTICE

Hogarth a pictat în jur de 200 de pânze și a realizat mai mult de 250 de stampe.

Recepție la Sir Richard și Lady Child, 1730, Philadelphia, M.A.
Copii jucând o comedie la J. Conduitt..., 1731, colecție particulară
Cariera unui depravat (serie), 1735, Londra, S.M.
Sarah Malcolm în închisoare, 1733, Edinburgh, N.G.
Căpitanul Thomas Coram, 1740, Londra, Founding Hospital
Vânzătoarea de creveți, 1740?, Londra, N.G.
Copiii doctorului Graham, 1742, Londra, T.G.
Mrs. Elisabeth Salter, 1744, Londra, T.G.
La croitor, 1744, Londra, T.G.
Autoportret cu câine, 1745, Londra, T.G.
Căpitanul Graham în cabină, 1745?, Greenwich, N.M.M.
Căsătorie la modă, 1745, Londra, N.G.
Moise adus în fața fiicei faraonului, 1746, Londra, Founding Hospital
Portul Calais, 1748, Londra, T.G.
Campania electorală, 1754, Londra, S.M
Servitorii pictorului, 1750–1755?, Londra, T.G.



Chardin



Umil și minuțios, Chardin este pictorul naturilor moarte, dar și un pictor de gen atipic: într-o epocă care favorizează dulceața, eleganța și rafinamentul pictural, el prezintă, dincolo de fidelitatea față de realitate, adevărul simplu, etern și esențial al lucrurilor și ființelor. Operele sale sunt plăcute, încărcate de poezie și de sentiment. Compozițiile căutate, utilizarea complexă a spațiului, lumina constantă și aparenta simplitate a tablourilor îi caracterizează creația în care domină o culoare adesea brună, caldă și tonală.

PARCURS BIOGRAFIC

• Cariera lui Jean Siméon Chardin (Paris, 1699–*id.* 1779), pictor francez, fiul rezervat și modest al unui tâmplar, se derulează aproape în întregime la Paris, în timpul domniei lui Ludovic al XV-lea. Autodidact, el este simbolul timpului în care trăiește. Elev temporar al lui P.J. Cazes și N. Coypel, este primit în 1724 în Academia Sfântul Luca, iar, în 1728, grație pânzelor *Calcan* și *Bufet* (Paris), și în Academia Regală de Pictură ca pictor „cu talent pentru animale și fructe". Înființată de Charles Le Brun în 1648, puternica Academie disprețuise până atunci natura moartă, categorie considerată ca inferioară în ierarhia genurilor. După această primire excepțională, Chardin urmează cursurile Academiei și își expune regulat operele, împreună cu alți artiști ai timpului, la Salonul Luvrului, manifestare devenită anuală din 1667. *Rața sălbatică* (1728–1730, Paris, M. de la Chasse et de la Nature), *Câine alergând* (1724, Los Angeles), *Pisică pândind o potârniche și un iepure mort [...]* (1727–1728, New York) sunt executate în această perioadă.

• În 1730 primește primele comenzi de la C.-A. de Rothenbourg: *Atributele științei* și *Atributele artei* (1731, Paris), *Instrumente muzicale și papagal* (1731, colecție particulară). Își îmbogățește repertoriul: *Natură moartă cu un sfert de cotlet [...]* (1732, Paris, J.-A.), *Natură moartă cu carafă, pahar de argint, lămâie cojită [...]* (1733, Karlsruhe), *Piuliță cu pisălog, căldărușă de aramă roșie [...]* (cca 1734, Paris), *Fumoarul* (1737?, Paris).

• În 1733, abordează figura umană în manieră olandeză: *Femeie pecetluind o scrisoare* (1733, Berlin). Personajul principal apare adesea absorbit de muncă sau de joc cum o dovedesc *Fântâna* (1733, colecție particulară), *Fetița cu minge* (1737, colecție particulară), apoi tablourile conservate la Stockholm (Nm.) – *Spălătoreasa* (cca 1734), *Tânăr desenator* (1738), *Tapisereasă* (1743) – ca și numeroasele opere de la Luvru, Paris, dintre care *Sufleurul* (1734), *Tânăr cu vioară* (1738); *Femeie cu provizii* și *Guvernanta* (1739), *Mama muncitoare* și *Benedicite* (1740), *Copilul cu sfârlează* (1741). Regele achiziționează *Flașneta* din 1751 (*id.*). Arta lui Chardin cunoaște un succes din ce în ce mai mare la Curțile străine. Pictează celebrele *Baloane de săpun* (1739, Washington, N.G.), *Profesoara* (1740, Londra, N.G.), *Castelul din cărți de joc* (1741, *id.*). Rămas văduv în 1735, se recăsătorește în 1744.

• Sub protecția directorului Academiei, N. de Largillière (mort în 1746), Chardin obține în 1743 un loc de consilier. Va fi trezorier din 1755 până în 1774. Prezidează etalarea Salonului cu începere din 1755. În 1752, obține o pensie de la rege și, în 1757, o locuință la Luvru. Din 1748, Chardin se consacră în special naturii moarte: *Potârniche moartă, pară [...]* (1748, Frankfurt), *Masa de servit* (1756, Carcassone), celebrul *Coș cu fragi de pădure* (1761, colecție particulară) sau, păstrate la Luvru, *Bocalul cu măsline* (1760), *Struguri și grenade* (1763), *Brioșa* (1763), *Pahar de apă și cafetieră* (cca 1760), *Pahar de argint* (cca 1768). Să cităm și pânza ovală *Rață atârnând [...]* (1764, Springfield, M.A.).

• În 1765, realizează o serie de picturi deasupra ușilor pentru marchizul de Marigny: *Atributele muzicii civile* și *Atributele muzicii de război* (Paris, colecție particulară). Până în 1770, Academia îi onorează opera. Când J.B.M. Pierre preia direcția acesteia, Chardin renunță la responsabilitățile sale.

• La sfârșitul vieții, având tulburări de vedere, experimentează pastelul și execută portrete intime și sensibile: *Autoportret* (1771 și 1775, Paris) și *Portretul doamnei Chardin* (1775, *id.*).

Numeroși contemporani își încearcă forțele în genul „pudicului poet al guvernantelor și iepurilor morți" (P. Rosenberg, 1979), cu excepția lui Fragonard, maestru al rococoului și al subiectelor erotice. Chardin moare în 1775, în anonimat. Arta sa își găsește continuitatea până la *Manet, *Cézanne, *Matisse, *Braque și G. Morandi.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Chardin pictează naturi moarte: animale, fructe, atributele artelor, unelte de bucătărie și scene de gen ale vieții domestice, cotidiene, sesizate în universul intim al unei burghezii muncitoare și oneste, în principal femei, copii și adolescenți. Realizează portrete și autoportrete, în pastel pe pânză, uneori pe lemn. Execută câteva decoruri de format mare pentru spațiul de deasupra ușilor unei reședințe pariziene, dar preferă formatul de mărime mijlocie.
Suveranii Europei, curteni colecționari și artiști îi cumpără operele, Chardin pictând adesea mai multe variante.
Chardin nu călătorește. P.J. Cazes și N. Coypel îl inițiază, unul în desenul după antic, celălalt în lumină și în densitatea obiectelor. Chardin cunoaște naturile moarte ale contemporanilor săi N. Largillière și A.F. Desportres. A văzut pânzele olandezilor P. Claesz și W. Heda și portretele de inspirație flamandă ale francezului J. Aved, care îl orientează către scenele de gen. Studiază lucrările olandezilor *Rembrandt, G. Dou, Van Mieris, poate *Vermeer și ale francezului Le Nain. „Trebuie să uit tot ceea ce am văzut, chiar maniera prin care aceste obiecte au fost tratate de alții", spune el.

• Primele naturi moarte ale lui Chardin (1724–1728) dovedesc totuși influența contemporanilor în ceea ce privește precizia și opulența reprezentării. Căutările sale (1730–1733) îl conduc către recompunerea obiectelor după o viziune proprie; pune înainte de orice adevărul platonician, eternitatea, noblețea, perfecțiunea. Primele tablouri prezintă animale moarte, fructe, sticle și pahare în argint. Din 1730, adaugă repertoriului său obiecte uzuale și „sărace" în interiorul unor bucătării: o marmită din aramă, căldări sau căni, carne, legume și pește.
• Introduce în scena de gen (1733–1740) figura pe care o surprinde în chip de om al vremii; cedează plăcerii ochiului, sentimentului poetic. Chardin respinge anecdota, detaliul pitoresc al „micilor maeștri" din Nord. Alege scenele cele mai banale, fără „poveste", „atemporale". Încremenește actorii, anonimi sau în aparență inexpresivi, în activitatea lor, în universul lor, închis și intim; un copil care se joacă, un adult în activitate. Le reduce prezența la esențial prin redarea unui gest, tensiunea unei cefe. Din pânzele sale emană o emoție gravă și conținută, pudoarea, compasiunea, înțelegerea și tandrețea pentru copii. Își dispune personajele, le detașează pe un fundal închis, practică o juxtapunere savantă a planurilor.
• Din 1748 în 1768, revine la natura moartă. Variază temele și obiectele: pictează fructe comune sau rare, bocaluri, pahare, o cafetieră etc. Operele sale sobre sau complexe dovedesc

UN MARE MAESTRU

◆ Recunoscut de Academia Regală, admirat de Diderot, critic de artă (*Saloanele* din 1751 în 1781), și de numeroși contemporani, Chardin cunoaște un mare succes în timpul vieții. După moarte este uitat. În 1845, o vânzare a tablourilor sale face senzație și un an mai târziu este redescoperit de P. Hédouin, primul său biograf.
◆ Chardin provoacă o ruptură categorică în ierarhia genurilor și reabilitează genul „minor" al naturii moarte, aducând o reînnoire formală și stilistică. Se emancipează de sub tutela tradiției „micilor maeștri" din Nord.
◆ Chardin propune un repertoriu voit limitat de obiecte și figuri, dar reluat fără încetare, reînnoit și deci niciodată monoton. Este cel mai mare poet al copilăriei (P. Rosenberg).
◆ Tablourile sale sunt realizate cu tușe de culori separate, puțin lizibile de aproape, care se recompun perfect la distanță într-o degradare sublimă.
◆ Stăpânește la perfecție știința compoziției, adesea piramidală.
◆ Reprezentarea realității, perfectă și eternă, merge dincolo de această realitate: „un" obiect devine „obiectul". Simplitatea adevărată a lucrurilor și ființelor pe care le descrie redă titlul de noblețe naturii moarte, chipurilor modeste și anonime, încremenite într-o imobilitate și un sentiment al veșniciei, amintind arta lui *Vermeer sau *La Tour.

o măiestrie și o somptuozitate neegalate. Primelor compoziții cu echilibru nesigur le urmează solide orchestrări din ce în ce mai complexe. Chardin se interesează de volume și de mase; multiplică și miniaturizează obiectele și crește vidul care le înconjoară. Face elementele să se adâncească în pânză; vederea globală este imediată și armonioasă.

• Cele dintâi fundaluri, tratate în frotiuri de brunuri nuanțate și gradate, se unifică și apoi se mariază într-o gamă de roșu-oranj. Lumina ocupă un rol din ce în ce mai important, se deschide, scaldă compoziția, creează numeroase reflexe. Factura precisă de la începuturi devine „brută" și „ bolovănoasă", dar și grasă și cu cocoloașe. La maturitatea artistică și după 1748, „maniera de a picta [în ulei] a lui Chardin este singulară. Își așterne culorile una după alta, aproape fără a le amesteca, într-un fel care face lucrarea să semene cu un mozaic" (M. Chaumont, secolul al XVIII-lea). Tușele largi juxtapuse, chiar „pointiliste", devin mai netede și porțelanate. Reflexele, transparențele se înmulțesc într-o baie și o penumbră misterioase, de o armonie absolută.

• În 1765, Chardin execută mari decorații, iar în 1769 se lansează în pictura în *grisaille* înainte de a-și finaliza opera prin portrete în pastel, perfecte și sensibile (1771–1779).

• Pentru a ajunge la esența artei sale, Chardin caută „adevărul" dincolo de aparențe, de descrierea minuțioasă. El nu pictează un obiect, ci esența acestuia, fie că este vorba de o cană, de o bucată de pâine sau de un ulcior. Autoportretele oferă o sinteză între materialitate, asemănare fizică și mentală și stilizare.

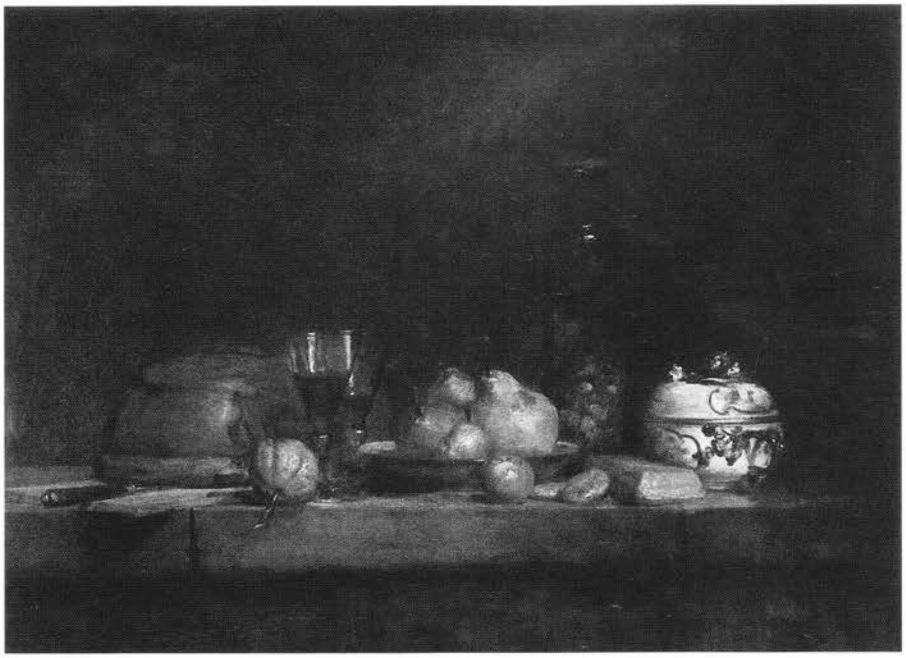
BIBLIOGRAFIE

P. Rosenberg, *Tout l'œuvre peint de Chardin*, Flammarion, Paris, 1983; *Chardin*, catal. exp., RMN, Paris, 1979 și 1999.



Benedicite
1740. Ulei pe pânză, 49,5 x 38,5 cm, Paris, Luvru

Benedicite (în latină, „binecuvântează") este rugăciunea rostită în comun înainte de masă. Opera, celebră, stârnește admirația încă de la prezentarea ei la Salon, prin simplitatea, prin realismul, lizibilul, tandrețea și pudoarea ei. Într-un interior de burghez virtuos, între cele trei personaje, sesizate într-o lume de fiecare zi, în afara timpului, se instalează o complicitate tăcută. Compoziția savantă orchestrează mari spații vide, coloritul este blând și nuanțat, execuția finisată și îngrijită. Această scenă cotidiană arată felul în care Chardin a știut „să împletească fericirea profană cu aceea sacră" (P. Rosenberg, 1979). Scrupulos și ezitant, artistul a multiplicat schițele și eboșele, pictând mai multe variante ale acestei pânze.



Bocalul cu măsline
1760. Ulei pe pânză, 71 x 98 cm, Paris, Luvru

Chardin atinge în acest tablou perfecțiunea artei sale. Domină compoziția și spațiul, perfecționează coloritul armonios și cald, fondul bistru nuanțat vibrând într-o factură vaporoasă. O lumină dulce și tonală învăluie opera într-o atmosferă voalată, calmă și tăcută. „Vasul de porțelan este chiar de porțelan; măslinele sunt cu adevărat separate de ochiul privitorului prin apa în care înoată [...]. Acesta este pictorul care urmărește armonia reflexelor și culorilor. O, Chardin! Nu este roșu, alb, negru ceea ce se amestecă pe paletă: este chiar substanța obiectelor, aerul și lumina pe care le agăți în vârful pensulei și le aștemi pe pânză. Nu este nimic de așteptat de la această magie. Sunt straturi grele de culoare aplicate unele peste altele și al căror efect transpare de dedesubt deasupra. Altă dată, s-ar zice că este un abur care a fost suflat peste pânză... Apropiați-vă, totul se amestecă, se aplatizează și dispare: depărtați-vă, totul se creează și se reproduce" (Diderot, Salon, *1763).*

OPERE CARACTERISTICE

Chardin a pictat în jur de 400 de opere dintre care 36 aparțin Muzeului Luvru.

Câine alergând, 1724, Los Angeles, Pasadena M.A.
Pisică pândind o potârniche și un iepure mort [...], 1727–1728, New York, M.M.
Calcan, 1728, Paris, Luvru
Bufet, 1728, Paris, Luvru
Atributele științei, 1731, Paris, J.-A.
Natură moartă cu carafă, pahar de argint, lămâie cojită [...], 1733, Karlsruhe, S.K.
Femeie pecetluind o scrisoare, 1733, Berlin, Charlottenburg
Piuliță cu pisălog, căldărușă de aramă roșie [...], cca 1734, Paris, C.-J.
Fumoarul, 1737?, Paris, Luvru
Femeie cu provizii, 1739, Paris, Luvru
Benedicite, 1740, Paris, Luvru
Copilul cu sfârlează, 1741, Paris, Luvru
Potârniche moartă, pară [...], 1748, Frankfurt, S.K.
Flașneta, 1751, Paris, Luvru
Masa de servit, 1756, Carcassonne, B.-A.
Bocalul cu măsline, 1760, Paris, Luvru
Coș cu fragi de pădure, 1761, colecție particulară
Atributele muzicii civile, 1765, Paris, colecție particulară
Pahar de argint, cca 1768, Paris, Luvru
Autoportret, 1771 și 1775, Paris, Luvru

Fragonard



Pictor și desenator de spirit rococo, Fragonard este un artist jovial și vesel, sensibil și impulsiv, curajos și liber. Opera sa întruchipează aspirațiile, contrastele și contradicțiile secolului al XVIII-lea. Dovedește o imaginație vie, daruri strălucite și o mare ușurință a execuției. Simțul pentru mișcare și virtuozitatea sa, paleta senzuală și blondă, locul dragostei în scenete de salon sunt reprezentative pentru epocă.

PARCURS BIOGRAFIC

• Jean Honoré Fragonard, maestrul francez al rococoului (Grasse, 1732–Paris, 1806), provenind dintr-o familie modestă, ajunge la Paris la vârsta de șase ani. Se formează repede pe lângă J.S. *Chardin și F. Boucher. În 1752, obține Premiul Romei. Între 1753 și 1756, urmează cursurile Școlii Regale conduse de Van Loo.

• În perioada tinereții, realizează tablouri istorice: *Jeroboam aducând sacrificii idolilor* (1752, E.N.S.B.-A.), Premiul Romei, *Psyche arătând surorilor ei darurile primite de la Amor* (1753–1754, Londra, N.G.), *Spălarea picioarelor* (1745–1755, catedrala din Grasse) și subiecte galante: *Baba-oarba* (1755, Toledo), *Leagănul*, Lugano, T.B.).

• Din 1756 în 1761, Fragonard trăiește la Roma, călătorește în Italia, încurajat de prieteni, pictorul H. Robert și abatele de Saint-Non, tânăr și bogat amator de artă. Descoperă învățămintele maeștrilor italieni *Carracci și *Tiepolo care îi inspiră *Sărutul câștigat* (1759, New York), *Spălătoresele* (cca 1760, Saint Louis, Missouri, M.A.), *Furtuna* (cca 1759, Paris, Luvru), *Marea cascadă din Tivoli* (cca 1761, *id.*), *Taur alb în staul* (înainte de 1765, *id.*), *Staul* (cca 1760, Paris, colecție particulară).

• Reîntors la Paris în 1761, în plină afirmare a stilului, Fragonard pictează *Baigneuses* (cca 1763, Paris) și *Coresus și Calirhoe* (1765, *id.*), lucrarea sa de acceptare în Academie, admirată mai cu seamă de Diderot și achiziționată de rege. Ulterior, pictorul va renunța la pictura istorică. Interesul îl poartă către tablourile de cabinet, peisaje, subiecte erotice: *Grădinile vilei d'Este*, numit și *Micul parc* (înainte de 1765?, Londra), *Întâmplările fericite ale unui leagăn* (1767, Londra), *Praful de pușcă* și *Cămașa scoasă* (1770, Paris, Luvru), *Sărutul* (cca 1770, *id.*), *Clipă dorită* (cca 1770, Elveția). În 1768, Fragonard se instalează la Luvru și se însoară.

• Pictează celebrele *Figuri din fantezie*, portrete libere, de o mare virtuozitate: *Domnișoara Guimard, Abatele de Saint-Non, Diderot, Scriitorul* (1769, Paris, Luvru), precum și *Cititoarea* (Washington, N.G.). În 1771, la apogeul artei și gloriei, Fragonard respinge recunoașterea oficială și refuză funcția de pictor al regelui. Continuă tematica erotică în patru panouri comandate de madame Du Barry, dintre care *Urmărirea* (1770–1773, New York, F.C.), considerate de tinerii adepți ai neoclasicismului pe cale de afirmare demodate. Descurajat, părăsește Parisul timp de câteva luni în 1773 și 1774, urmându-l pe bogatul amator Bergeret la Roma, unde influența postumă a lui Tiepolo este în creștere.

• Perioada sa pariziană dintre 1774–1806 este puțin cunoscută. La început arta sa nu variază: *Colacul* (cca 1775, München), *Cheval fondu*, joc de epocă (cca 1775–1780, Washington, N.G.). Apoi încearcă să se adapteze noilor viziuni artistice: *Serbare în parc la Saint-Cloud* (1775–1780, Paris), *Adorația păstorilor* (1776, Paris), *Zăvorul* (1784, *id.*), *Sacrificiul trandafirului* (1785–1788, Los Angeles, colecție particulară), *Cifra dragostei* (cca 1780, Londra, Wall. C.) sau *Fântâna Iubirii* (cca 1785, *id.*) denotă o oarecare melancolie. În *Jurăminte de dragoste* (1780–1785, Paris) se pot percepe chiar accente romantice.

• Copleșit de moartea fiicei sale în 1788, apoi ruinat de Revoluția Franceză, Fragonard încetează să picteze. Fostul său elev *David îl ajută: este numit membru al juriului Artelor, apoi membru al conservatorilor Luvrului.

Pictor solitar, nu are urmași și imitatori, ci elevi: fiul său Évariste și cumnata sa Marguerite Gérard. La redarea carnației feminine, Renoir și Bonnard sunt influențați de el. Factura sa

avântată face emuli, de la *Daumier la *Dubuffet. Putem oare recunoaște în Fragonard, prin libertatea gesticii sale, pe „tatăl picturii pure" (P. Rosenberg), al impresioniștilor și al stilului *action painting* al lui *Pollock?

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Fragonard încearcă toate genurile: portrete, scene de familie, peisaje, pastișe ale marilor maeștri, miniaturi etc. Se pliază după subiectele religioase, istorice, mitologice și alegorice. Preferă tablourile de format mijlociu și ovale, pictează în ulei pe pânză.
Comanditarii săi sunt mai ales câțiva mecena particulari, marchizul de Véri, contesa Du Barry, domnișoara Guimard... și prietenii, abatele de Saint-Non, Bergeret ...
Artistul se formează succesiv la Chardin, Boucher și C. Van Loo înainte de a-și însuși în Italia, la Roma, Tivoli, Napoli, Bologna, Veneția și Genova, arta marilor maeștri italieni, de la Carracci la *Veronese, de la Barocci și Solimene la Tiepolo, a pictorilor baroci *Correggio și *Pietro da Cortona. Pictează cu peisagistul H. Robert. Tot la Roma sau în timpul unui ipotetic voiaj în Țările de Jos, reflectează asupra artei maeștrilor din Nord, a peisagistului J. Van Ruisdael, *Rembrandt, Van Dyck sau Jordaens. La Palatul Luxembourg, copiază *Rubens, La Fosse...
Departe de circuitul oficial și academic, Fragonard învață de la Chardin realitatea lucrurilor. Ulterior, „Fragonard face să reînvie amintirea lui Rubens prin strălucirea lui Boucher" (frații Goncourt, 1860). De la maeștrii italieni și europeni reține în mod special căldura culorii. „Lumea sa este aceea a bucuriei de a trăi, a veseliei, a sincerității, a fericirii, a prospețimii mai ales. Este observatorul care nu a insistat niciodată și nici nu caricaturizează. Descrie precis, cu un zâmbet, cu încântare, cu o miraculoasă siguranță a privirii [...]. Evoluează și rămâne mereu același". (P. Rosenberg). Maniera sa se schimbă după subiecte, dar excelează întotdeauna în sesizarea clipei. Atinge perfecțiunea stilului către 1771.

• Primele sale tablouri istorice, marile compoziții religioase sau alegorice, cu factură ezitantă și prudentă, colorate și de stil foarte „francez", sunt mai târziu admirate de contemporani „pentru căldura compoziției și înțelegerea efectului".
• La Roma, în 1759, peisajele sale cu ceruri noroase și mișcătoare relevă influența olandezului Van Ruisdael. H. Robert îl învață puterea și „sănătatea" naturii, garanția frumuseții, dar nu îi inoculează gustul pentru ruine. O vegetație bogată, exuberantă și cu elemente acvatice invadează tablourile lui Fragonard.

UN MARE MAESTRU

◆ Fragonard este cunoscut în epocă pentru pictura istorică, dar subiectele sale galante îi asigură renumele. O dată cu afirmarea neoclasicismului, arta sa cade în desuetudine și apoi în uitare. Își regăsește locul de pictor frivol în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, sub pana fraților Goncourt, dar talentul său de pictor istoric și elegiac nu este recunoscut decât în veacul XX.
◆ Maestru al rococoului, se abate de la orice regulă, atât estetică, cât și tehnică. Sensibil la curentele timpului, se arată preocupat mai degrabă de romantism decât de neoclasicism.
◆ Inventează *figura de fantezie*, o nouă concepție spontanee despre portret. Reinventează reprezentarea Dragostei, pe care o regenerează continuu. Exprimă o mare diversitate tematică.
◆ Pictorul stăpânește tehnica uleiului, a pastelului, a guașei, a acuarelei... Introduce gustul de a picta ca un act „pur" și ridică schița la rangul de tablou terminat. Rapiditatea execuției îi permite să picteze o pânză într-o oră.
◆ Fragonard folosește galbenul în toate tonalitățile sale, de la galbenul-auriu la ocru și lumina blondă mai cu seamă în evocările sale deocheate. Factura este liberă și avântată. Trăsături impetuoase de culoare, vie și abstractă, grea și palpabilă, acoperă pânza într-o manieră uneori imperfectă, neterminată. Subiectul poate fi împins în planul al doilea. Apoi, sub influența neoclasicismului, factura devine foarte finisată, iluzionistă și porțelanată.

• Artistul este pictorul dragostei mai mult decât al libertinajului sau al trivialității. Primele sale scene galante se relevă mai apropiate de cele ale lui Boucher, imaginare, artificiale, elegante, languroase, delicate și lejere, de un rococo imaculat; ele denotă deja o manieră foarte sigură. Personajele se confundă sau se detașează dintr-o natură din ce în ce mai luxuriantă. Scenele de interior, mai intime, exaltă dorința și dragostea. Fantezia pânzelor de maturitate și arta ritmată a schițelor se sprijină pe libertatea facturii. Senzualitatea, veselia și vivacitatea subiectelor găsesc un ecou în paleta vie și în tușa liberă, impetuoasă, lirică până la arbitrar, până la neterminat.
• Portretele fac să primeze execuția preocupată de asemănare, instantaneul atitudinilor asupra pozei. Fragonard ajunge la rococoul „extrem": factura sa îndrăzneață devine din ce în ce mai modernă; pensula rapidă și nervoasă îl conduce către un soi de cvasiabstracțiune.
• După 1774, alegoriile Dragostei se înmulțesc; subiectele, mai puțin directe, retrimit la stilul lui Correggio. Unele dintre ele le amintesc pe cele ale artiștilor din Nord. Arta lui Fragonard primește învățăturile neoclasicismului în devenire, factura sa devine mai finisată. Ocrurile și brunurile se substituie tonurilor vii, clarobscurul își așterne misterul. Melancolia și neliniștea romantice traversează creația sa finală.



Portretul abatelui de Saint-Non
1769. Ulei pe pânză, 80 x 65 cm; Paris, Luvru

Acest tip de tablou „pictat într-o oră", periat cu largi pensulații, de o factură rapidă și împăstată, în culori exaltate, disprețuiește realismul detaliului sau al analizei psihologice în vogă în portretele epocii. El nu corespunde nici categoriilor oficiale. Figură de fantezie, ca și portretele de scriitor, de cântăreață, de soldat, de mărime identică, imaginile vor fi realizate de Fragonard pentru a decora apartamentul său de la Luvru. Aceste portrete executate rapid, spontane și vii, sunt cadrate la jumătate de corp, cu o vestimentație bogată și cel mai adesea văzute în spatele unui antablament de piatră. Ele contribuie la definirea „portretului de caracter", creat mai înainte de Hals.

BIBLIOGRAFIE

J.-P. Cuzin, *Jean-Honoré Fragonard, vie et œuvre,* catalogul complet al picturilor, Paris, 1987; P. Rosenberg, *Tout l' œuvre peint de Fragonard,* Flammarion, Paris, 1989; *Fragonard,* catal. exp., RMN, Paris, 1987; C.-A. Klein, *le Grand Fragonard du berceau de Grasse aux galeries du Louvre,* Équinoxe, Paris, 1996.



Sărutul
1770. Ulei pe pânză, oval, 54 x 65 cm, Paris, Luvru

„Fragonard este poetul picturii erotice: el scapă indecenței genului prin rapiditatea execuției. Arta trebuie să alerge pe acești cărbuni încinși; o ușoară beție poate doar să scuze licențele și orgiile pensulei. Schița este pudoarea și idealul lor: indecența începe cu finitul. Se poate ierta o fantezie libertină spiritual eboșată: o vorbire necuviincioasă pictată este impardonabilă. De asemenea prefer frotiurile galante ale lui Fragonard celebrului său tablou Leagănul*" (P. de Saint-Victor, 1860). Această analiză se referă la* Sărutul. *Dacă apropierea amoroasă se face adesea pintr-un joc și pe furiș, această scenetă savuroasă descrie o relație sinceră și arzătoare, carnală și senzuală, directă și fără echivoc.*

OPERE CARACTERISTICE

Fragonard a pictat aproximativ 420 de tablouri (Jean-Pierre Cuzin, 1987).

Baba-oarba, 1755, Toledo, SUA, M.A.
Sărutul câștigat, 1759, New York, M.M.
Trăsura împotmolită sau *Furtuna,* 1759, Paris, Luvru
Baigneuses, cca 1763, Paris, Luvru
Grădinile vilei d'Este, numit *Micul parc,* înainte de 1765?, Londra, Wall. C.
Coresus și Calirhoe, 1765, Paris, Luvru
Întâmplările fericite ale unui leagăn, 1767, Londra, Wall. C.
Domnișoara Guimard, cca 1769, Paris, Luvru
Abatele de Saint-Non, 1769, Paris, Luvru
Clipă dorită sau *Amanții fericiți,* cca 1770, Elveția, colecție particulară
Sărutul, cca 1770, Paris, Luvru
Fetiță jucându-se cu câinele în pat, cca 1775, München, A.P.
Serbare în parc la Saint-Cloud, 1775–1780, Paris, Banque de France
Adorația păstorilor, 1776, Paris, Luvru
Zăvorul, 1784, Paris, Luvru
Jurăminte de dragoste, 1780–1785, Paris, Luvru

David



Pictor istoric și portretist neoclasic în linia marilor portretiști francezi, David manifestă un temperament impetuos. Se angajează în istoria Franței, ilustrează revoluția, consulatul și imperiul, ca un Fouché al picturii. Morala, idealul și realismul îi hrănesc arta, puternică, directă și variată, care evoluează de la „rococoul neoclasic" la „neoclasicismul preromantic", înfățișând la maturitate neoclasicismul „pur", fidel manierei basoreliefurilor în friză antice.

PARCURS BIOGRAFIC

• Jacques Louis David (Paris, 1748–Bruxelles, 1825), pictor francez, născut într-o familie burgheză, a suferit din cauza morții premature a tatălui. După admiterea la Academia Sfântul Luca, cu începere din 1766, David urmează cursurile lui J.M. Vien. Pictează subiecte istorice și portrete: *Marie-Josèphe Buron* (1769, Chicago, A.I.); *Moartea lui Seneca* (1773, Paris); *Erasistrate descoperind cauza bolii lui Antioh* (1774, Paris, E.N.S.B.-A.), lucrare pentru care primește Premiul Romei.

• Prezent la Roma între 1775 și 1780, este sedus de Antichitate; desenează monumente antice și se inițiază în ideile teoreticienilor neoantici precum A.R. Mengs și arheologul J.J. Winckelmann, preluate și continuate de mai tânărul Quatremère de Quincy și de alții. După o călătorie la Napoli, pictează *Funeraliile lui Patrocle* (1779, Dublin, N.G.) și *Sfântul Rocco intervenind pe lângă Fecioară pentru vindecarea bolnavilor de ciumă* (1780, Marsilia).

• Întors în Franța, în 1780, David prezintă *Durerea și regretele Andromacăi la vederea corpului lui Hector* (1783, Paris), compoziția sa de primire în Academie, și *Belizarie cerând milă* (1784, Paris). Devenit cunoscut, își deschide un atelier pe care îl frecventează J.-G. Drouais, A.I. Girodet și îndeosebi A.J. Gros. Se impune cu *Jurământul Horaților* (1784, Paris), tablou special, pictat la Roma în „atmosfera antică", considerat manifestul picturii neoclasice. Îi succed *Moartea lui Socrate* (1787, New York, M.M.), *Iubirea dintre Paris și Elena* (1788, Paris, Luvru), *Lictorii aducându-i lui Brutus corpurile fiilor săi* (1789, *id.*). Îi imortalizează pe *Contele Potocki* (1780, Polonia, m. din Varșovia), pe *Alphonse Leroy* (1783, Montpellier, Favre), pe *Charles-Pierre Pécoul* (1784, Paris, Luvru), socrul său, pe *Lavoisier și soția* (1788, New York).

• În 1789, izbucnește Revoluția Franceză. Activitatea politică a lui David îi răscolește existența. Este deputat al Convenției, ales de Comitetul de Siguranță Generală, ordonator al manifestațiilor revoluționare și își pune arta în serviciul națiunii ilustrând evenimentele cu care este contemporan: *Marat asasinat* (1793, Bruxelles), *Moartea lui Bara* (1794, Avignon, Calvet), momentul eroic al *Jurământului din Jeu de paume* (schițele din 1791 la Versailles). Pictează *Contesa de Sorcy-Thélusson* (1790, München), *Marchiza de Orivilliers* (1790, Paris, Luvru), *Louise Trudaine* (1791, *id.*), *Familia Sérizat* (1795, *id.*) și un *Autoportret* (1794, *id.*). La moartea lui Robespierre, în 1794, David este închis; pictează *Vedere din Grădina Luxembourg (id.)* și concepe *Sabinele* (terminat în 1799, Paris).

• David îl întâlnește pe Bonaparte în 1797. Pictează istoria contemporană: *Portretul ecvestru al lui Bonaparte pe Muntele Saint-Bernard* (1800–1801, Versailles). Numit primul pictor al împăratului din 1804, imortalizează serbările încoronării: *Încoronarea împăratului Napoleon I* (1805–1807, Paris; replică în 1821, Versailles, m.), *Împărțirea vulturilor* (1808–1810, Versailles). Îi reprezintă cu brio pe *Henriette de Verninac* (1799, Paris, Luvru), *Doamna Récamier* (1800, *id.*), *Papa Pius al VII-lea* (1805, *id.*), *Napoleon* (1812, Washington, N.G.), *Doamna David* (1813, *id.*). Pentru că nu obține postul de director al Artelor, în ciuda tuturor intervențiilor, renunță în 1813 la funcțiile oficiale și termină *Leonida* (1814, *id.*)

• În timpul Restaurației, în 1814, sub Ludovic al XVIII-lea, David se exilează în Belgia. Libertatea sa de artist realizat îl îndepărtează ușor de antic: *Amor și Psyche* (1817, Cleveland, M.A.), *Mânia lui Ahile* (1819, Fort Worth, Kimbell A.M.); *Marte dezarmat de Venus și de cele trei Grații* (1824, Bruxelles); realizează portrete sobre și pline de forță în tradiția franceză: *Generalul Gérard* (1816, New York); *Emmanuel Joseph Sieyès* (1817, Cambridge, Mass., F.A.M.), *Contesa Daru* (1820, New York, F.C.). Moare la Bruxelles în 1825.

David a marcat o reînnoire a picturii franceze. Elevii pe care i-a influențat sunt numeroși: Drouais, Gérard, Girodet, Gros, Wicar, Fabre. Alți pictori prestigioși îi recunosc rolul de „părinte al picturii moderne"; clasiciștii și în primul rând *Ingres, ca și romanticii (Gros sau *Delacroix), care îi datorează suflul epic.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

David alege subiecte nobile: Antichitatea clasică, alegoria, mitologia, religia, istoria contemporană, portretul și nu realizează decât un singur peisaj. Se inspiră din scrierile lui Homer, Ovidiu, Vergiliu, Tit Livius, Petrarca. Pictează tablouri în ulei pe pânză, câteodată pe lemn, de toate formatele, dintre care unele imense, cu personaje în mărime naturală. Lucrează pentru anturajul și prietenii săi politici: contele d'Angiviller, Lavoisier, Trudaine, doamna Récamier.
David își extrage inspirația din experiența sa romană; clasicismul, arta greco-romană, Renașterea, dar și secolul al XVII-lea francez și italian, neoclasicismul pe cale de apariție de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, apoi coloritul Veneției și al Flandrei. Se formează la Roma, dar face carieră la Paris și își sfârșește zilele la Bruxelles.

• David se instruiește pe lângă J.M. Vien, a cărui operă poartă amprenta secolului al XVIII-lea și conține fermenții neoclasicismului. Primele pânze de David arată o artă ezitantă, dar de o rară forță de colorist; pictorul se străduiește să respecte exigențele Academiei, în speranța de a fi primit ca pictor istoric.
• Pleacă în Italia, la Bologna, unde operele lui *Carracci și ale școlii acestuia îl inițiază în clasicismul eclectic. Apoi se instalează la Roma, oraș al Antichității greco-romane, al Renașterii și al clasicismului lui *Rafael și *Poussin. Neoclasicismul ambiant, „vigoarea tonului și a umbrelor" (David) pictorilor italieni îl seduc. Se îndepărtează de epigonii anarhiști ai artei rococo și de Vien, în beneficiul unei compoziții cuminți, deși încă impetuoase, reminiscență a manierismului lui Giulio Romano și a clasicismului teatral al lui Ch. Le Brun. Figurile sale masculine și războinice sunt expresive în forma lor stilizată și în coloritul susținut. David pictează compoziții homerice cu personaje numeroase, repartizate în mai multe scene *(Funeraliile lui Patrocle)*. Un precept de bază al artei sale constă în a realiza crochiuri foarte precise și în „a picta adevărat și corect de la prima linie" (David).
• Întors la Paris, David atinge din punct de vedere tematic și formal maturitatea, creând drame antice ale căror figuri mai puțin numeroase se dispun cadențat ca niște basoreliefuri. Teatralitatea tragică, elocvența gesturilor reținute și expresia măsurată, purtând amprenta grandorii, sunt preluări din statuara antică. Decorul este sobru, anecdota absentă, tonul susținut, lumina rece și contrastantă. „Frumosul ideal", inspirat din maeștrii clasici Rafael și Poussin, afirmă modeleul sculptural perfect al nudurilor, conforme canoanelor statuarei greco-romane prin

UN MARE MAESTRU

◆ David domină pictura timpului său. Este în același timp adulat și discreditat. Opera i-a fost recunoscută până în zilele noastre, cu excepția perioadei de dominație a romantismului.
◆ Pictor neoclasic, David produce ruptura cu arta rococo; vâna sa antică se nuanțează, situându-l la confluența dintre clasicism și romantism. „Părinte al picturii moderne" (Delacroix), el determină de asemenea apariția unui academism sterilizant.
◆ David se distinge prin diversitatea sa tematică, unde preferate sunt subiectele eroice (Brutus) și interpretează subiectele antice, istorice și galante. Instaurează o imagine a șefului de stat, de națiune, aceea de cetățean muncitor.
◆ Pentru a-și realiza pânzele, David caroiază fiecare figură, apoi o transcrie pe pânză. Studiază gesturile plecând de la un model dezbrăcat, pe care îl transpune și îl îmbracă ulterior. Un arhitect îl ajută în elaborarea perspectivelor.
◆ Compoziția sa în friză și frontală se inspiră din modelul basoreliefurilor și frescelor antice; el contracarează ordonanța piramidală seculară.
◆ Factura sa evoluează de la una finisată la o tușă mai largă. Impune mai ales ca fundal modernitatea tonurilor neutre, „flocosul" vibrant.

primordialitatea liniei, într-un stil sever și grav *(Jurământul Horaților)*. David vrea „să reanime virtutea și sentimentele patriotice" (Angiviller).

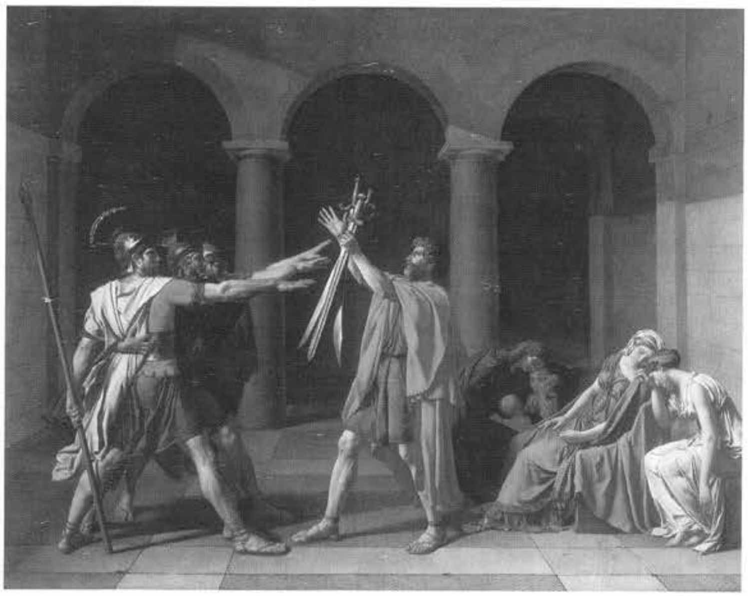
• Influența lui Van Dyck și a lui *Rubens, pe care îi admiră în timpul călătoriei în Flandra, se observă în portretele care câștigă în culoare, în armonie și în perfecțiunea detaliilor.

• În 1789, David devine pictorul evenimentelor revoluționare, al alegoriilor eroice *(Moartea lui Socrate)*. Ulterior, se eliberează de constrângerile estetice ale Antichității, afirmând că pictura este „o artă care va deveni mai interesantă ca niciodată, pentru că legile voastre înțelepte [parlamentare], virtuțile, acțiunile voastre vor înmulți sub ochii noștri subiectele demne de a fi transcrise pentru posteritate".

• Portretele sale sobre, pe fond neutru, cu pensulație largă, au un mare succes. David profită de intrarea în închisoare pentru a se întoarce către Antichitate și către clasicismul lui Poussin, urmărind conținutul moral în dauna ținutei estetice.

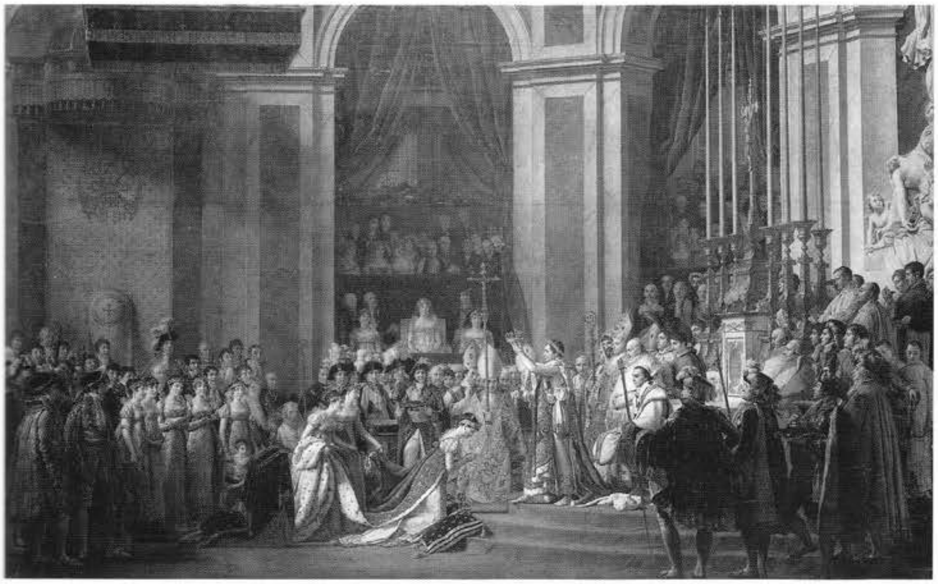
• Pictor al lui Bonaparte, artistul aplică consemne iconografice stricte pentru împărat în tablourile sale înfățișând momente din actualitate (alaiuri fastuoase, câmpuri de luptă etc.). Simțul evenimentului se împletește cu exactitatea istorică *(Încoronarea)*. În revanșă, stilul se eliberează, influențat de elevul său Gros. Disprețuiește echilibrul neoclasic, îmbrățișează coloritul venețian și rubensian *(Împărțirea vulturilor)*.

• La Bruxelles, subiectele sale galante și idealizate, inspirate din mitologia antică, relevă o artă lâncedă, gracilă, în culori proaspete, de o factură finisată. Sobrietatea și sinceritatea ultimelor portrete de regicizi francezi, de demnitari decăzuți, în culori strălucitoare și cu un decor căutat, dovedesc interesul pentru Van Dyck și Rubens, dar și pentru britanicul T. Lawrence.



Jurământul Horaților
1784. Ulei pe pânză, 3,30 x 4,25 m, Paris, Luvru

*Opera, comandată de contele d'Angiviller, directorul Edificiilor regelui Ludovic al XVI-lea și fervent amator de pictură istorică, exaltă morala, eroismul și ilustrează momentul descris de autorul latin Tit Livius în care trei frați, Horații, îi fac un jurământ tatălui lor înainte de a pleca să se lupte cu frații Curiați, în conflictul dintre Alba și Roma. Acest tablou s-a bucurat de o primire triumfală și se înscrie ca manifestul neoclasicismului; atmosfera este virilă, eroică, virtuoasă; geometria liniară, construită din verticale și orizontale, se impune în fața universului feminin, făcut din curbe, rococo. Toate elementele se referă la arheologia antică: compoziția în basorelief și centrată, arhitectura, drapajele, modeleul riguros și sculptural al bărbaților. Decorația este laconică, anecdota absentă, momentul dramatic, eroii austeri și curajoși; culoarea este francă, lumina rece, tușa netedă. Puritatea liniilor și armonia grupului surorilor amintesc clasicismul lui *Poussin.*



Încoronarea împăratului Napoleon I
1805–1807. Ulei pe pânză, 6,1 x 9,3 m, Paris, Luvru

*Această comandă a împăratului îi conferă lui David un statut excepțional, echivalent celui pe care Carol Quintul i-l destinase lui *Tizian, *Velázquez îl primise sub Filip al IV-lea sau Le Brun sub Ludovic al XIV-lea. Compoziția imensă, de o unitate perfectă, conține două sute de portrete, diferite ca atitudine sau expresie. În fața acestei galerii de portrete, Napoleon exclamă: „Cât este de veridic! Nu este o pictură, pe aici te poți plimba!" Mătasea, catifeaua, aurul, pietrele scumpe, de un realism pronunțat, îi îmbracă pe figuranții acestui moment de comedie umană, într-o factură avântată.*

OPERE CARACTERISTICE

David a realizat mai mult de 200 de opere: pânze, schițe, desene și tușuri.

Moartea lui Seneca, 1773, Paris, P.P.
Sfântul Rocco intervenind pe lângă Fecioară pentru vindecarea bolnavilor de ciumă, 1780, Marsilia, B.A.
Durerea și regretele Andromacăi la vederea corpului lui Hector, 1783, Paris, E.N.S.B.-A.
Belizarie cerând milă, 1784, Paris, Luvru
Jurământul Horațiilor, 1784, Paris, Luvru
Lavoisier și soția, 1788, New York, M.M.
Contesa de Sorcy-Thélusson, 1790, München, A.P.
Jurământul din Jeu de paume (schițe din 1791), Muzeul Național al Palatului Versailles
Marat asasinat, 1793, Bruxelles, B.-A.
Sabinele, 1799, Paris, Luvru
Doamna Récamier, 1800, Paris, Luvru
Portretul ecvestru al lui Bonaparte pe Muntele Saint-Bernard, 1800–1801, Muzeul Național al Palatului Versailles
Încoronarea împăratului Napoleon I, 1805–1807, Paris, Luvru
Generalul Gérard, 1816, New York, M.M.
Marte dezarmat de Venus și de cele trei Grații, 1824, Bruxelles, B.-A.

BIBLIOGRAFIE

P. Bordes, *David*, Hazan, Paris, 1988; *J.-L. David*, catal. exp., Paris, Versailles, RMN, 1989; S. Monnertet, *David et le néoclassicisme*, Terrail, Paris, 1998.

Triumful romantismului (1789–1848)

Între 1789 și 1848, evoluțiile politice și condițiile economice, sociale, culturale, precum și descoperirile științifice și tehnice suscită o reînnoire a modului de a gândi și de a face artă.

Situația istorică în Europa

Franța. Revoluția Franceză (1789–1794), directoratul (1795–1799), consulatul (1799–1804) și imperiul (1805–1815) provoacă mutații, în timp ce în Europa conflictele militare și noile structuri politice înăbușă vechile monarhii, obligate să se opună expansionismului napoleonian și trezirii sentimentelor naționaliste. După prăbușirea imperiului napoleonian, restaurarea monarhiei este sursa unor tulburări suplimentare: Ludovic al XVIII-lea (1815–1824) atacă vestigiile revoluției și readuce Franța la frontierele din 1789; Carol al X-lea (1824–1830), prin intransigența măsurilor, conduce la Cele trei zile glorioase din 1830; cât despre Ludovic-Filip (1830–1848), adus pe tron de burghezia liberală, el abdică în urma insurecțiilor claselor lucrătoare. Se instalează a II-a Republică, ceea ce inspiră mișcări în toată Europa. Aceasta ia sfârșit cu lovitura de stat a lui Ludovic-Napoleon Bonaparte de la 2 decembrie 1851. Franța începe cucerirea colonială a continentului african. În 1830, Carol al X-lea ocupă Algerul. Abd el-Kader organizează războiul sfânt contra invadatorilor și îl antrenează și pe sultanul Marocului, Abd el-Rahman. Abd el-Kader moare în 1847.

Marea Britanie. Marea Britanie (Regatul Unit din 1800), stăpână a unui vast imperiu colonial și putere industrială și comercială de prim rang, conduce coaliția care înfrânge Franța la Waterloo (1815) și provoacă căderea lui Napoleon I. Când, în 1837, urcă pe tron, regina Victoria trebuie să facă față unui puternic curent republican. O monarhie parlamentară și numirea unui cabinet ministerial sunt soluțiile adoptate din 1841. Grecia, sprijinită de Marea Britanie, Franța și Rusia, intră în război contra Turciei și își proclamă, în 1822, independența, efectivă din 1830.

Statele germane ostile Franței. În 1789, statele din Sfântul Imperiu Roman de Națiune Germană privesc cu simpatie Revoluția Franceză, dar din 1792 se opun acesteia. Atacurile franceze (1796 și 1797) contribuie la sfârșitul imperiului (1804): Confederația Rinului este creată de Napoleon în 1808; ca reacție, ideea de unitate se intensifică și reușește să se impună în 1871. Dacă insurecția din 1848 contra Austriei este reprimată, o abordare politică modernă își croiește totuși drum. Exaltarea naționalistă, rezultat al războaielor, conduce la conceptul de „germanitate".

Spania. Armatele napoleoniene ocupă Portugalia și Spania; impunerea pe tron a lui Joseph Bonaparte provoacă răscoala poporului spaniol (1808). Țările Americii, aflate sub dominație spaniolă, aleg acest moment pentru a se revolta și a-și obține independența în 1825.

Industrializarea Europei și consecințele sociale

Progresul științific și tehnic. Bazându-se pe știința experimentală, societatea industrială se dezvoltă. Revoluția industrială debutează în Anglia o dată cu intrarea în funcțiune a mașinii cu abur. De atunci, descoperirile sunt îndreptate în direcția cuceririi materiale a lumii (telegraful electric, iluminatul cu gaz pe străzile Londrei, prima cale ferată în 1825 etc.). Cărbunele servește drept combustibil în metalurgie (prima oțelărie în 1811). Crește mecanizarea în mine și manufacturi. Primul vapor cu abur traversează Atlanticul. Germania începe industrializarea mai târziu (bazinul carbonifer Ruhr, siderurgia, chimia, prima cale ferată în 1835); Uniunea căilor ferate și crearea a două mari companii de navigație, în 1847 și 1857, îi imprimă un nou elan. În Franța, *Despre industria franceză* de Chaptal, publicată în 1819, emite actul de naștere a civilizației industriale: primul război de țesut mătasea apare în 1805, prima legătură feroviară are loc în 1831, dar țara este într-o întârziere pe care va încerca să o recupereze după 1870.

Descoperirile științifice se înmulțesc. În 1800, italianul Volta inventează pila electrică. Medicul și fizicianul englez Young studiază interferența luminoasă (1804). Dalton concepe teoria atomică și o aplică la fenomenele chimice. Davy și Faraday aprofundează aplicații medicale și industriale din chimie. În Germania, către 1820, Gauss stabilește legile fiabilității și uzurii materialelor. Împreună cu Wilhelm E. Weber, el face cercetări în domeniul electricității și magnetismului (1833), studiază coeficienții de torsiune, influența frecării în mișcările vibratorii. Liebig pune la punct îngrășămintele chimice (1839). În Franța, Joseph Fourier studiază circulația căldurii (1807). În paralel cu Young,

Fresnel descoperă teoria ondulatorie a luminii (1814). Matematicianul Poisson redactează un tratat de mecanică demonstrând aplicarea matematicii în fizică și mecanică; el descoperă de asemenea legile electrostaticii și fenomene esențiale ale teoriei probabilităților (1837). Ampère pune bazele electrodinamicii (1821). Francezul Champollion descifrează hieroglifele (1822). Nièpce inventează fotografia (1829). La Paris, în 1830, este creată Școala Centrală de Arte și Meserii. Noua tehnică a litografiei conduce la multiplicarea execuției afișelor. Întărit de aceste descoperiri, capitalismul cunoaște o dezvoltare rapidă.
Socialismul utopic și mișcarea muncitorească. Mișcările de la 1848 provoacă abolirea drepturilor senioriale în Europa Centrală și de Est. Formarea noilor entități naționale se accelerează, ideile politice și sociale clocotesc.
Babeuf, primul care susține o viziune politică etatistă a comunismului (organizarea producției, controlul comerțului și al concurenței), este ghilotinat în 1797. El devine modelul socialismului francez de la directorat la sfârșitul imperiului. Era industrială deschide calea socialismului utopic. În 1825, industriașul textilist britanic Owen creează o colonie muncitorească (New Harmony). În același an moare Saint-Simon, cel care propune o teorie a salariatului și recomandă lupta împotriva anarhiei industriale și a liberalismului sălbatic. Charles Fourier imaginează falanstere răspunzând noii ere a „industriei societare veridice și atrăgătoare" (1829).
Pauperismul, munca femeilor și copiilor, trecerea de la artizanat la manufactură provoacă primele revolte: ludismul în Marea Britanie (N. Ludd), mișcarea țesătorilor din Lyon (1831). Revoluția de la 1848 îi aduce în scenă pe Blanqui și Blanc, adepți, la început, ai naționalizării și ai distribuției producției de către stat, idei cu care Prudhon nu este de acord. Cu toții luptă însă împotriva capitalismului liberal. Marx și Engels fondează în 1847 Liga comuniștilor și redactează *Manifestul partidului comunist.* În Marea Britanie, ia naștere pentru prima dată International Association (1856), urmată de Trade Union Congress (1868). Ideile lui Marx se răspândesc în Europa: la Londra este fondată, în 1864, Internaționala I.

Evoluția ideilor

Literatura romanescă germană și anglo-saxonă întoarce spatele culturii Antichității și Secolului Luminilor: „Azi prevalează muzele germane. O, Germanie! Frumoasele noastre zile iau sfârșit, ale tale încep", scrie C. Dorat în 1768.
Sturm und Drang în Germania. Această mișcare, al cărui nume înseamnă literalmente „furtună și avânt", apare la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Denumirea provine de la o piesă de teatru scrisă în 1776 de Klinger, o melodramă preromantică opunându-se raționalismului Luminilor: un sentiment puternic al naturii, primatul individului și bunătatea naturală născute din teoriile lui J.J. Rousseau, „asaltul" gândirii libere, exaltarea sentimentelor umane sunt asociate cu o repliere asupra vechii istorii naționale a țării, ca reacție la violențele revoluționare și napoleoniene. Din 1800, scrierile lui Novalis exprimă exaltarea mistică romantică. Animată de Herder, mișcarea Sturm und Drang grupează o întreagă generație de scriitori: Schiller, Goethe, Heine. Modelul acestora și al teatrului european este întruchipat de Shakespeare, pe care Lessing îl glorifica deja din secolul precedent. Întoarcerea la surse, extrasă din cântecul și poezia populară care exaltă sentimentul național, și ulterior naționalismul, îi emoționează pe acești scriitori, cititori ai poemelor celtice ale lui Ossian (scrise de fapt de Macpherson, în 1760). Goethe ridiculizează literatura franceză „pudrată și prăfuită"; Schiller proferează injurii la adresa „acestui secol făcător de paragrafe". Acești preromantici iubesc noutatea, descoperirea, originalitatea, geniul și naturalul, emoțiile neîncercate, puternice și sincere, adevărul. Sensibilitatea, reveria sau violența emoțiilor sunt trăirile personajelor.
Filozofia pangermanistă și dualistă a lui Fichte, care îi urmează celei a lui Kant, idealismul lui Schelling, care identifică spiritul și natura în opera de artă, filozofia lui Hegel, pentru care frumusețea, clasică prin echilibrul formei și al ideii, romantică prin întâietatea ideii asupra formei, trebuie să fie expresia sensibilului, toate acestea ilustrează forța mișcării preromantice germane. Beethoven, tatăl muzicii romantice, îi anunță pe Carl Maria von Weber, Mendelssohn, Schubert, Schumann și pe Wagner, romanticul naționalist.
Romantismul englez. Își găsește sursele în literatură prin redescoperirea lui Shakespeare în secolul al XVIIII-lea, în poezia lui Edward Young, Blake și Macpherson, în romanele „gotice" ale lui Horace Walpole sau în cele negre ale scriitoarei Ann Ward-Radcliffe, vână urmată de Mary Shelley *(Frankenstein)* sau de americanul Poe și chiar, într-o oarecare măsură, de Dickens. Wordsworth, Milton, scoțienii W. Scott, Shelley și Byron, T. Macaulay se manifestă în domeniul poeziei, al romanului imaginar sau istoric al epocii de aur a romantismului. Frumoasa dezordine a grădinilor engleze celebrează natura în libertate.
Opoziția față de raționalismul secolului al XVIII-lea în Franța. Nostalgia după epoca medievală, după spiritualitatea și fantezia ei, stimulează imaginația. *Cântecul lui Roland* revine în atenție. Cu *Geniul creștinismului* (1802), Chateaubriand călătorește la gali, druizi, la vechii celți și în inima

Evului Mediu. Vivant Denon, autorul *Călătoriei în Egiptul de Jos și de Sus* (1802), director general al muzeelor în anul respectiv, pune bazele orientalismului la care aderă Chateaubriand (*Itinerar de la Paris la Ierusalim*, 1811) și Hugo (*Orientalele*, 1829). Doamna de Staël, care scrie *Despre Germania*, 1810, oponentă a lui Napoleon și a despotismului imperial, și Constant fac cunoscută gândirea germană. Filozoful Maine de Biran stabilește cele trei criterii de bază ale romantismului: „individualismul", „viața subiectivă" și „intensitatea trăirii".

Romantismul european. A doua generație romantică (Stendhal, Balzac, Vigny, Musset, Nerval, Lamartine, Dumas, Hugo) este contemporană cu romantismul spaniol (Larra, Martinez de la Rosa) și italian (Manzoni în literatură, Bellini, Donizetti, Rossini în muzică). Reveria și exaltarea coexistă în partiturile lui Chopin, efecte violente și dramatice orchestrează opera lui Halévy, pasiunea romantică a lui Berlioz.

Romantismul rus se exprimă cu Pușkin și Lermontov. Ideea unei muzici specifice naționale își face drum la Glinka, „tatăl muzicii ruse".

Arta, imagine a gândului

Spiritul naționalist. O dată cu mișcările naționaliste, noțiunile de popor și de națiune se accentuează. Autorii germani pun stăpânire pe gotic ca reacție la „bunul-gust" francez. Goethe îl asociază pe Dürer goticului, Novalis ridică în slăvi Evul Mediu. F. Schlegel îi descoperă pe primitivii germani și apără pangermanismul ilustrat de pictorii nazareeni (Overbeck, Pforr).

Apogeul neoclasicismului, nașterea romantismului. În anii 1780, neoclasicismul atinge apogeul cu David. În timp ce acest curent se difuzează în Europa, Revoluția Franceză și apoi imperiul proiectează actualitatea în pictura istorică. David și romanticul Gros înfățișează cu fast această modernitate istorică și glorioasă printr-o artă supusă și entuziastă. Gros acordă o dimensiune dramatică evenimentelor din consulat și imperiu. Tablourile lui Girodet-Trioson și ale lui Prud'hon împletesc neoclasicismul și romantismul: temele sunt romantice, dar stilul rămâne cerebral. Géricault și tânărul *Delacroix exprimă dramele destinului uman. Géricault întruchipează geniul romantic, dar rămâne clasic prin tehnică și stilul reprezentărilor. În acest timp, *Ingres, influențat de puritatea formală a vaselor grecești și de pictura din Quattrocento, se emancipează de sub severitatea ideală antică a lui David în beneficiul unui rafinament „,manierist". G. Michel interpretează peisaje și natura într-o tușă picturală antrenantă. Luvru, muzeul central al artelor, creat în 1793, se îmbogățește cu capturile napoleoniene: el îi învață și îi inspiră pe artiști din picturile secolelor trecute.

În ura sa împotriva invadatorului francez, și spaniolul *Goya este preocupat de actualitate. Ca și Friedrich, figură de marcă a romantismului german, sensibilitatea sa se salvează în fantastic, morbid și diabolic, în vreme ce în Marea Britanie unii pictori deschid drumul romantismului pictural: Copley se interesează de epopeile moderne, Füssli își extrage inspirația din textele lui Shakespeare, iar Blake din Biblie, Dante și propriile sale poeme.

Constrângeri oficiale și fronde individuale. Dacă Napoleon controlează arta și o pune în serviciul propriei sale glorii, alte țări acordă mai multă libertate pictorilor. Friedrich dă curs liber imaginației cu riscul de a fi sancționat de Academii. Goya își ilustrează fără constrângeri emoțiile și fantasmele.

În Marea Britanie, Royal Academy răspândește un învățământ teoretic, dar le acordă artiștilor dreptul de a se forma acolo unde doresc. În Franța, în schimb, sub Carol al X-lea și Ludovic-Filip, tendința oficială sprijină un academism constrictiv. Obținerea Premiului Romei este indispensabilă consacrării artiștilor. O pânză refuzată de juriu, el însuși controlat de Academie, la Salonul Luvrului, este marcată de un „R" pe verso și devine de nevândut.

Unii artiști încearcă fronda: Géricault critică mediocritatea învățământului de care se lipsește. Sculptorul Carpeaux urmează drumul lui Rude, artist detestat de Academie. Baudelaire, critic de artă, vede în tablourile lui Vernet o „masturbare frenetică și repetată".

Triumful romantismului

Cu *Turner și Delacroix, între 1824 și circa 1840, romantismul atinge apogeul.

Mișcarea romantică în Franța. În această perioadă, conflictul între estetica romantică și clasică, declanșat de prezentarea la Salonul din 1824 a tabloului *Masacrele din Chios*, îi opune pe partizanii lui Delacroix și pe cei ai lui Ingres. Fidelii tradiției văd în tablou un „masacru al picturii" și îi contrapun *Omagiul lui Ludovic al XIII-lea* de Ingres. Opoziția se cristalizează și mai mult o dată cu *Moartea lui Sardanapal*, prezentat în 1827 în același timp cu *Apoteoza lui Homer* de Ingres. Delécluze se indignează: „Primele reguli ale artei, spune el, par a fi violate de *parti pris*-uri." Sensibil la scandalul provocat de lucrare, Carol al X-lea încetează orice comandă către Delacroix. Baudelaire, care susține demersul plastic al pictorului, va declara în legătură cu Salonul din 1846: „Romantismul nu există cu precizie nici în alegerea subiectelor, nici în exactitatea veridică, ci în

maniera de a simți [...]. Pentru mine, romantismul este expresia cea mai recentă, cea mai actuală a frumosului [...]. Cine spune romantism spune artă modernă – adică intimitate, spiritualitate, culoare, aspirație către infinit, exprimate prin mijloacele pe care le posedă artele."
În aceiași ani, la Saloanele din 1824 și 1827, își face intrarea triumfală noul mod de tratare a peisajului de către britanicul Constable; romanticii sunt vrăjiți.
Orientul, imaginar la Ingres, devine real pentru Delacroix (1832); artistul își înnoiește tematica, stimulează libertatea facturii, strălucirea somptuoasă a coloritului și se eliberează de ultimele rămășițe ale idealului clasic. Delacroix triumfă asupra lui Ingres, romantismul asupra clasicismului.
Școala peisajului englez. Anii 1820 văd înflorind peisajul topografic dominat de Bonington. Lui îi urmează două curente de vână romantică conduse de Constable și Turner. Tablourile lui Constable emană prospețime, firesc interpretate într-o factură de mare virtuozitate, în vreme ce Turner își compune scenele spectaculoase, istorice și moderne, plasate într-un peisaj natural, unde caută să recreeze, într-un colorit vag și vaporos, efectele luminii.

Curentele picturale contemporane romantismului

Arta trubadur. Apărută în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea (va prevala până în 1830), arta trubadur se inspiră din trecutul non-clasic, din Evul Mediu până în secolul al XVII-lea. Către 1780, contele d'Angiviller comandă pentru Ludovic al XVI-lea pânze având ca temă istoria Franței. Muzeul Monumentelor franceze, creat de Alexandre Lenoir în 1795, propune atunci o reprezentare pitorească a Evului Mediu care îi seduce pe artiștii practicanți ai stilului „trubadur". În operele unui Fleury-Richard sau ale unui Revoil se citesc romanescul, sentimentalul, anecdota. Chiar Ingres, geniu al mișcării, care se inspiră din stilul ideal grec, se lasă sedus de gotic; nostalgia trecutului este la el romantică, dar factura rămâne clasică.
Orientul. Orientalismul se trezește în urma campaniei napoleoniene din Egipt (1798–1799) și se manifestă la numeroși pictori sensibilizați de revolte, de războaiele de independență (Grecia) și atrași de noile regiuni râvnite de politicile coloniale (Maghreb). Moda „egipteană" se răspândește în mobilier și în arhitectură; un departament egiptean se deschide la Luvru (1826), obeliscuri sunt ridicate la Paris (1836), Londra și New York.
Orientalismului imaginar al lui Gros (*Lupta de la Aboukir*, 1806), al lui Ingres (*Marea odaliscă*, 1804; *Baia turcească*, 1863), al lui Delacroix (*Masacrele din Chios*, 1824; *Greci pe ruinele de la Missolonghi*, 1826) îi urmează Orientul real al aceluiași Delacroix (*Femeile din Alger în apartamentul lor*, 1834), acela al lui Fromentin, scriitor, istoric de artă și pictor, al lui Chassériau, pictor al sintezei între forma ideală a lui Ingres și senzualitatea coloritului și a tușei lui Delacroix. Britanicul Wilkie, italianul Hayez, germanul Rottmann fac parte din această mișcare.
Nazareenii. Între 1809 și 1840, pictori germani și vienezi, conduși de Overbeck și Pforr, se regrupează la Roma. Ei resping Antichitatea și neoclasicismul, își afirmă identitatea națională și religioasă prin fresce și pânze înfățișând un spirit pur, moștenire a Evului Mediu. Au ca model estetica primitivilor italieni și a pictorilor Renașterii de dinainte de Rafael: Dürer, Fra Angelico, Perugino. Această mișcare va influența pictura germană din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.
O artă burgheză. O artă de comandă, eclectică, se dezvoltă în Franța sub monarhia din Iulie (1830–1848). Ea alătură stilului și subiectelor trecutului culorile romantice: Vernet, Delaroche și Couture, maeștri ai acestei maniere, trezesc interesul unor reprezentanți ai academismului victorian (a doua jumătate a secolului al XIX-lea) împotriva căruia se vor ridica, cu începere din 1848, prelungind contestarea nazareeană, prerafaeliții (Hunt, Millais, Burne-Jones).
Școala de la Barbizon. Inspirată din Constable, Școala de la Barbizon (lângă Fontainebleau) marchează, între 1830 și 1860, o etapă importantă în arta peisajului francez, prin apariția picturii „pe motiv" în *plein air*. Daubigny, Théodore Rousseau, Diaz de la Peña și Millet, șeful grupului, se desprind de peisajul istoric și clasic și se îndepărtează și de peisajul în genul celui practicat de Corot, păstrând însă amprenta romantismului prin încărcătura emoțională a motivelor, prin luminozitate și prin poezia luminișurilor din Pădurea Fontainebleau. Micile hașuri de culoare pură ale lui Daubigny îi anunță pe impresioniști. Pentru *Courbet, Barbizonul este o trambulină către realism.

Prima jumătate a secolului al XIX-lea apare ca o perioadă de joncțiune, suferă zguduirile politice (revoluția, războaiele napoleoniene, revendicările naționale), asistă la formarea marilor imperii coloniale, avântul industrializării și mișcările sociale care suscită o mutație a societății, evenimente și fenomene pe care arta le însoțește. Din această magmă se vor naște modernitatea și avangardele pe care le reprezintă, în secolul al XIX-lea, arta lui Manet și impresionismul.

Goya



Goya, om al Luminilor, „vizionar" modern și uman, impulsiv și rebel la convenții, dovedește în opera sa o reînnoire surprinzătoare mergând de la rococo la opere „negre". Arta lui Goya este legată de istoria țării sale și de viața intimă. Maestru al portretului, al decorului, al cartoanelor de tapiserie, gravor de egală valoare cu Dürer și Rembrandt, el trece de la realitate la fantasm, de la jovial la tragic, de la o pictură colorată și luminoasă la monocromie și la tente sumbre. Stilul său, mereu stilizat, arată o factură netedă sau cu o pensulație apăsată.

PARCURS BIOGRAFIC

• Francisco de Goya y Lucientes (Fuendetodos, Aragon, 1746–Bordeaux, 1828), pictor spaniol, fiul unui meșter poleitor, intră la treisprezece ani în atelierul lui J. Luzan la Saragosa. În 1763 și în 1766 eșuează la concursul Academiei San Fernando din Madrid, apoi pleacă la Roma. Întors la Saragosa în 1771, pictează primele sale fresce *(Adorația numelui lui Dumnezeu,* 1771, Bazilica Pilar) și decorează Mânăstirea Aula Dei cu tablouri având ca subiect Viața Fecioarei (1772–1774, *in situ).*

• În 1773, la Madrid, o ia în căsătorie pe sora lui F. Bayeu, pictor de renume, care îl introduce în manufactura regală unde execută cartoane de tapiserie pentru Carol al III-lea: scene populare și de vânătoare, figuri înscrise în peisaj ca *Dansul de femei* sau *Umbrela* (1775, Madrid).

• În 1780, artistul este în sfârșit primit în Academia San Fernando, dar pleacă din nou la Saragosa și pictează *Fecioara în glorie și sfinții martiri* (cupola Bazilicii Pilar). La Madrid, realizează tablouri de altar și se distinge prin portretele *Contelui de Floridablanca,* prietenul și protectorul său (1783, Madrid), al *Arhitectului Ventura Rodriguez* (1784, Stockholm) și al *Ducesei de Osuna* (1785, Majorca, colecția March).

• Numit pictorul regelui din 1786, Goya pictează înalta societate madrilenă: *Marchiza de Pontejos* (1786, Washington, N.G.), pe micul Osorio (*Portretul lui Osorio,* 1787, New York), *Familia ducelui de Osuna* (1788, Madrid). Continuă să creeze cartoane de tapiserie: *Șapte scene câmpenești* (1787, Madrid, colecție particulară), *Vânzătorul de oale* (1788, Madrid), *Pajiștea San Isidoro (id.)* sau *Paiața (id.).* Nu abandonează temele religioase: în *Viața Sfântului Francisco de Borja* (1788, catedrala din Valencia), fantasticul își semnalează prezența.

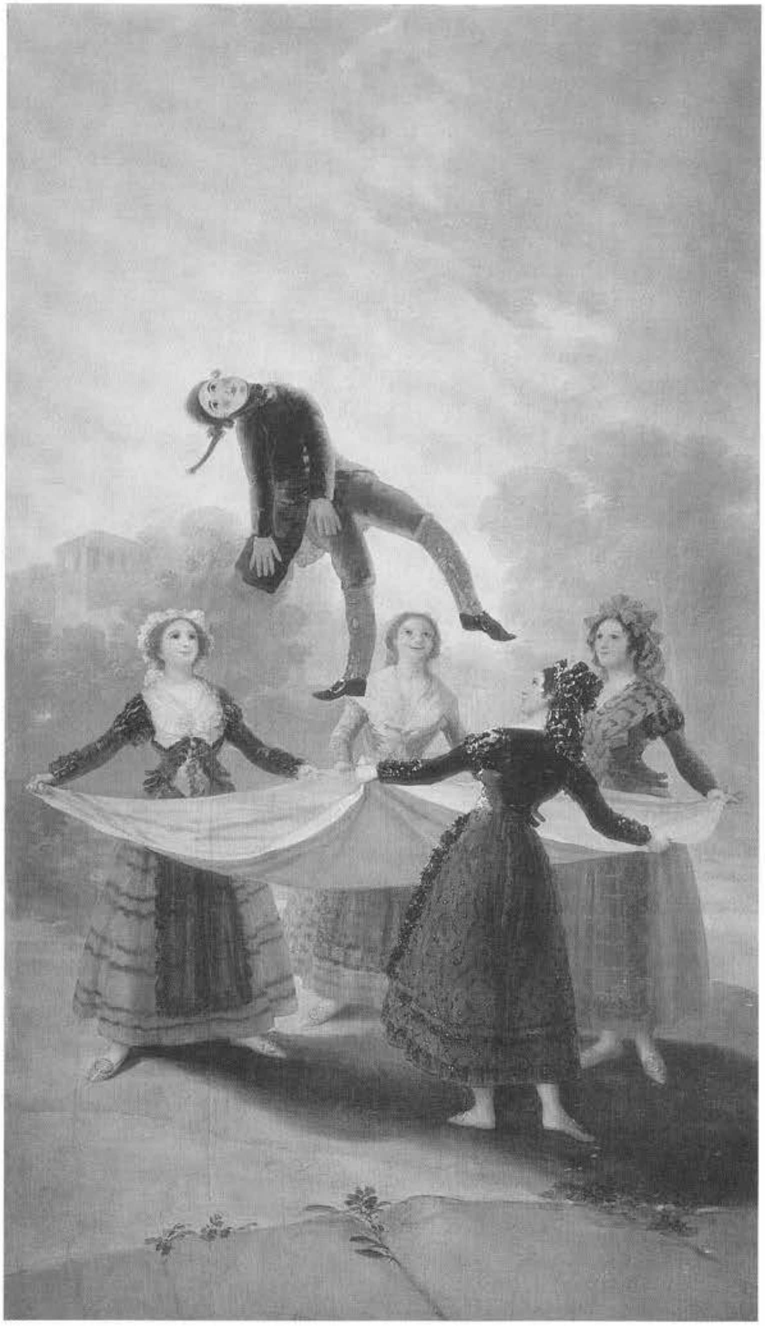
• În 1789 este numit pictorul camerei lui Carol al IV-lea. Efigiile oficiale ale regelui, ale reginei Maria-Luiza și ale Curții se succed: *Marchiza de la Solana* (1789, Paris, Luvru).

• La Cadix, în 1792, Goya surzește. Operele sale reflectă neliniștea artistului: *Curse de tauri* (1792–1794, Madrid, colecție particulară), *Comedianții ambulanți* (*id.*, Prado). Pictează mereu portrete precum *Actrița Tirana* (1794, Majorca, colecția March) sau pe cele ale ducesei de Alba, care ocupă un loc preponderent: *Ducesa de Alba* (1794, Madrid) și *Ducesa de Alba cu mantilă* (1797, New York). Director al Academiei în 1795, își pictează prietenii miniștri, pe ambasadorul Franței *Guillemardet* (1798, Paris, Luvru), realizează un *Autoportret* (1798, Castres, m. Goya), și primește comenzi religioase: fresca *Miracolul Sfântului Anton de Padova* (1798, Madrid), pânza *Arestarea lui Hristos* (*id.*, Catedrala din Toledo). Seria *Capriciilor,* acvaforte satirice, este realizată între 1793 și 1799.

• În 1799, funcția lui de prim-pictor și portretist al regelui îi aduce numeroase comenzi: pictează *Regina Maria-Luiza* (1799, Madrid, Prado), *Portretul ecvestru al regelui (id.), Contesa de Chincón (id.*, Madrid, colecția Sueca), *Familia lui Carol al IV-lea (id.*, Madrid, Prado); în 1800, execută *Maja nuda* apoi *Maja desnuda (id.).*

• Între anii 1800–1808, în afara unor viziuni înspăimântătoare (*Canibalii*, Besançon, B.-A.), pictează cele mai frumoase dintre portretele sale: *Ducele și ducesa de Fernán Nuñez* (1803, colecția Fernán Nuñez), *Doña Isabel de Cobos de Porcel* (1805, Londra), *Ferdinand al VII-lea pe cal* (1808, Madrid, Ac. S. Fernando).

• În 1808, monarhia spaniolă se năruie; sub ocupația napoleoniană, țara se revoltă. Goya ilustrează ferocitatea omenească în seria gravată a *Dezastrelor războiului* (1810–1815) și în



Paiața
1791–1792. Carton de tapiserie, 267 x 160 cm, Madrid, Prado

Această operă aparține ultimei perioade a cartoanelor de tapiserie, ca și Baba-Oarba. *Gustul vieții câmpenești își are sursa în opera lui J.J. Rousseau din secolul al XVIII-lea, cunoscută în toată Europa; în Spania, Valdès, un prieten al lui Goya, publică, în 1799,* Elogiul vieții la țară.
Cartonul înfățișează câteva femei care își bat joc de o paiață, alegorie pentru specia masculină, făcând-o să sară deasupra unei pânze. Înfățișează, oare, aici Goya iubirea lui nefericită pentru ducesa de Alba? Chiar dacă nu, el ilustrează caracterul malefic al speciei feminine. Execuția rapidă, dezinvoltă, dar stăpânită, strălucirea culorilor și stilul lejer, foarte caracteristic pentru secolul al XVIII-lea, se alătură eleganței simple și ironiei temei.

capodoperele *Dos de Majo* și *Tres de Majo de 1808* (1814, Madrid). Execută portretele canonicului *Llorente* (1810–1811, m. din São Paulo), pe cel al prietenului său *Silvela* (1809–1812, Madrid, Prado), pictează fără milă ființe imaginare sau adevărate: *Colosul* (1808–1810, *id.*), *Lazarillo de Tormes (id.*, Madrid, colecția Maranon), *Majas în balcon* (1806–1810, New York, M.M.), *Tinerii*, apoi *Bătrânii* (cca 1808–1810, Lille), *Casa nebunului* (1808–1812, Madrid), sau *Scenă de Inchiziție* (1812–1814, Madrid, *id.*), unde nu menajează Biserica.
• În 1814, regele Ferdinand al VII-lea reintră în Madrid și Goya își regăsește statutul său de pictor oficial. Imortalizează granzii de Spania, prietenii săi: *Ducele de San Carlos* (1815, m. din Saragosa) și *Ducele de Osuna* (1816, Bayonne, B.-A.). Bolnav, își pictează *Autoportretul* (1815, Madrid, Ac. S. Fernando) și se reprezintă în *Portretul artistului cu doctorul său Arrieta* (1819, Minneapolis, I.A.). Realizează emoționanta *Ultima împărtășanie a Sfântului Iosif de Calasanz* (1819, Madrid), apoi se retrage în casa sa din Carabanchel, numită *Quinta del Sordo* („Casa surdului"). Reia gravura în acvaforte *(Disparates* sau *Proverbe)*, își decorează pereții casei cu „picturi negre", coșmarești și halucinante: *Sabatul*, *Duelul cu bâte*, *Doi bătrâni mâncând*, *Două tinere bătându-și joc de un bărbat*, *Saturn* etc. (1820–1821, Madrid).
• În 1823, Ferdinand al VII-lea restabilește absolutismul regal. Cu sentimentele sale liberale, Goya se exilează la Paris, apoi la Bordeaux și pictează *Portretul lui Juan de Muguiro* (1827, Madrid, Prado), celebra *Lăptăreasă din Bordeaux* (cca 1827, Madrid). Moare în exilul voluntar, în 1828.

Goya încheie secolul al XVIII-lea și „epoca de aur" a picturii spaniole și anunță modernitatea plastică a lui *Delacroix, Corot, *Manet, Cézanne, expresionismul și imaginarul suprarealismului.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Goya se interesează de scena de gen (vânătoare, teme galante și populare, vicii sociale, decepțiile dragostei, violențele omenești, vrăjitoarele și dracii), de subiecte istorice și religioase, de portrete și naturi moarte.
Cartoanele sale de tapiserie, tablourile pictate pe pânză și câteodată pe lemn, picturile murale realizate în ulei sau în frescă, de toate formatele, îi sunt comandate de regii Spaniei (Carol al III-lea, Carol al IV-lea, Ferdinand al VII-lea), de mecena și prietenii săi (miniștrii Floridablanca, Jovellanos, ducesa de Alba, familia Osuna), ca și de cler.
După debuturile spaniole, Goya călătorește la Roma, unde descoperă arta lui C. Giaquinto. Este sensibil la estetica compatriotului său din secolul al XVII-lea *Velázquez și la aceea a mai vârstnicului *Tiepolo (mort în 1770), cu care se află în paralel la Madrid. „Am avut trei profesori: *Rembrandt, Velázquez și natura", spune el.

• Primele pânze religioase ale lui Goya relevă o punere în pagină moștenită din baroc-rococoul italian al lui C. Giaquinto, sau din sobrietatea și vigoarea preluate de la Zurbarán, Murillo sau Velázquez. Frescele și cartoanele de tapiserie, amprente de rusticitate spaniolă, dovedesc totuși influența decorativă a lui G. Tiepolo prin subiecte, prin formele ample și puternice, prin lizibilitatea plafoanelor în *trompe l'œil* și efectele solare. Artistul realizează câteva schițe ale peisajului de țară, realiste, proaspete, spontane, mărturii ale lecției directe a naturii, ale căror culori variate în lumina dulce opun zonele de lumină și de umbră *(Umbrela)*.
• Portretist monden, împodobește sau dezgolește modelele, în tradiția lui Velázquez, făcând figurile să țâșnească din penumbra caldă și colorată împrumutată de la Rembrandt; pensulația largă are ușoare împăstări. Această perioadă îl plasează pe Goya în filiația estetică spaniolă prin franchețea și îndrăzneala culorilor, prin tușa divizată.
• Criza politică și socială, deziluziile personale ale pictorului, surditatea transformă perceperea amabilă a vieții într-o negare pesimistă care merge până la disprețul femeii *(Paiața* sau *El Pelele)*. Fidel spiritului Luminilor, condamnă viciile și perversiunile. Își traduce tulburarea în opere tragice sau halucinante, unde formele umane și animale se întrepătrund *(Capriciile)*.
• Dacă anumite portrete delicate, în tonuri argintate, aduc un ultim omagiu secolului al XVIII-lea, altele, mai crude, sunt fructul propriei lucidități.
• Războiul și prăbușirea monarhiei spaniole (1808) îi tulbură existența și convingerile: tablourile sale istorice demistifică eroismul bătăliilor și le arată ferocitatea. Rupe cu estetica



Familia lui Carol al IV-lea
1800. Ulei pe pânză, 2,80 x 3,36 m, Madrid, Prado

Având ca sursă de inspirație Meninele *de Velázquez, acest tablou regal prezintă laolaltă adevărurile psihologice și fizice: pretenția, incapacitatea și prezența de paie a unui rege atins de o neliniștitoare degenerescență, toaletele ridicole care subliniază urâțenia reginei și a surorii regelui, drăgălășenia și inocența proaspătă a copiilor, frumusețea tinerei prințese care ține un bebeluș în brațe. Lejeritatea vaporoasă a drapajelor, periate și transparente, care se detașează, aeriene, într-un spațiu sobru, marchează filiația lui Goya din Velázquez. Opera este revelatoare pentru talentul de portretist al pictorului. De la figura cel mai crud reprezentată la frumusețea cea mai pură (*Doña Isabel de Cobos de Porcel, *1805), el își dovedește „umanismul revoluționar".*

UN MARE MAESTRU

◆ Goya se bucură în timpul vieții de o mare popularitate în Spania și în străinătate.
◆ Îmbrățișează rococoul înainte de a rupe cu orice convenție artistică, pentru a dezvolta o artă personală și liberă care prefigurează arta modernă.
◆ Introduce în scenele sale mulțimi anonime, dă o nouă viziune a războiului, substituie oroarea glorificării. Asociază în manieră satirică animalul și omul.
◆ Goya se afirmă ca un maestru al portretului, crud și lucid, dar tandru când înfățișează vârsta copilăriei.
◆ Stilul său foarte personal alternează între o tușă avântată și o pensulație bine întinsă, o culoare veselă și luminoasă și tente sumbre. Suprapunerile de culori îl amintesc pe *Rembrandt, iar micile tușe amestecate anunță tehnica impresionistă. Picturile murale „negre" sunt realizate cu negru de fum, alb, ocru, puțin roșu și albastru, puse cu pensula sau cu spatula.
◆ Își schițează frescele direct pe mortarul proaspăt și modifică desenul inițial în cursul așternerii culorii. În operele sale monocrome, Goya își „zidește" pasta groasă cu cuțitul și tratează umbrele chipurilor în frotiuri negre și transparente.

tradițională: compoziția este dinamică, factura puternică și avântată, realismul tragic, umbrele patetice demne de Rembrandt *(Tres de Majo)*.

• Scenele de gen din anii 1808–1814 sunt tratate în monocromie uzând de negruri strălucitoare și profunde, ocruri calde, de gama unui albastru-crud, verde-surd sau câteodată roșu-strident *(Casa nebunilor)*.

• Din nou bolnav (1819), Goya își manifestă starea sa proastă în pânzele religioase, de o factură liberă și rapidă, apoi în „picturile negre", fructele cronicii negre a Spaniei. Tentele sumbre, factura expresionistă trimit la un univers de coșmar, la scene de vrăjitorie populate cu monștri, cu figuri senile, la disprețul dragostei *(Sabatul)*.

• La Bordeaux, își regăsește pacea interioară, revine la lirism, la blândețe și la culoare *(Lăptăreasa...)*.

Sabatul

1820–1821. Pictură murală în ulei transpusă pe pânză, 1,40 x 4,38 m, Madrid, Prado

Această operă face parte din seria celor 14 „picturi negre" concepute de Goya pentru locuința sa, Quinta del Sordo. Este fără îndoială cel mai fantastic ciclu al operei sale. Într-o gamă de griuri sumbre, pictorul își înfățișează halucinațiile și amintirile, unele referitoare la prăbușirea monarhiei, la ocuparea napoleoniană, la puterea absolutistă, altele asociate propriilor sale nefericiri, fizice și morale.

Sabatul *este construit în jurul unui țap de mari dimensiuni (un drac în rasă de călugăr, plasat în stânga), înconjurat de un grup de vrăjitoare și vrăjitori. Un pesimism feroce și delirant invadează compoziția pe care o contemplă două personaje străine de Sabat: femeia pe jumătate îngropată este, poate, o alegorie a monarhiei spaniole; iar în tânăra femeie în negru așezată la extrema dreaptă, în afara cercului demoniac, trebuie să vedem, oare, în ea numai martorul impasibil al coșmarului artistului? Goya lasă aici la vedere o libertate creatoare până atunci necunoscută: tehnica, magistral stăpânită, este pusă în serviciul exprimării universului propriu al artistului, al redării fantasmelor sale.*



OPERE CARACTERISTICE

Opera lui Goya numără în jur de 700 de picturi, 280 acvaforte, cam o mie de desene.

Umbrela, 1775, Madrid, Prado
Fecioara în glorie și sfinții martiri, 1780, Saragosa, Bazilica Pilar
Contele de Floridablanca, 1783, Madrid, Banco Urquijo
Arhitectul Ventura Rodriguez, 1784, Stockholm, Nm.
Portretul lui Osorio, 1787, New York, M.M.
Familia ducelui de Osuna, 1788, Madrid, Prado
Vânzătorul de oale, 1788, Madrid, Prado
Paiața, 1791–1792, Madrid, Prado
Ducesa de Alba, 1794, Madrid, colecția ducelui de Alba
Ducesa de Alba cu mantilă, 1797, New York, Hispanic Society
Miracolul Sfântului Anton de Padova, 1798, Madrid, Prado
Maja nuda și *Maja desnuda*, 1800, Madrid, Prado
Familia lui Carol al IV-lea, 1800, Madrid, Prado
Doña Isabel de Cobos de Porcel, 1805, Londra, N.G.
Bătrânele, 1808–1810, Lille, B.-A.
Casa nebunilor, 1808–1812, Madrid, Ac. S. Fernando
Dos de Majo și *Tres de Majo 1808*, 1814, Madrid, Prado
Ultima împărtășanie a Sfântului Iosif de Calasanz, 1819, Madrid, Biserica S. Anton
Două tinere bătându-și joc de un bărbat, 1820–1821, Madrid, Prado
Sabatul, 1820–1821, Madrid, Prado
Lăptăreasa din Bordeaux, cca 1827, Madrid, Prado

BIBLIOGRAFIE

R. de Angelis, *Tout l'œuvre peint de Goya*, Flammarion, Paris, 1976; J. Baticle, *Goya d'or et de sang*, „Découvertes", Gallimard, Paris, 1986; Goya, catal. exp., Prado, Madrid, 1996; Goya, catal. exp., RMN, Lille, 1998–1999; F. Ficht, Goya, Citadelles et Mazenod, 2001.



Friedrich



Friedrich, pictor singular, solitar și melancolic, trăiește într-un atelier gol, favorabil dezvoltării unei imaginații fertile în simboluri și în metafore vizuale. Peisajele sale austere, cu munți înalți, întinderi de apă sau de gheață, scăldându-se într-o atmosferă ireală, câteodată de brume, adesea morbidă, exprimă o spiritualitate intensă. Natura rece cu coloritul alb, albastru, verde și brun, universul imens și amețitor iau ființă prin precizia tușelor mici și subțiri.

PARCURS BIOGRAFIC

• Pictorul german Caspar David Friedrich (Greifswald, 1774–Dresda, 1840) aparține unei familii numeroase. Tatăl său fabrică săpun și lumânări. Din 1781, se confruntă cu tragedia morții celor dragi: mama, apoi o soră mai mică, un frate care se îneacă sub gheața spartă sub patine, cu toate încercările de a-l salva și, mai târziu, o altă soră. Obsedat de aceste drame care se succed într-o perioadă de zece ani, studiază desenul și intră la Academia de Arte Frumoase din Copenhaga, în 1794. În 1798 se instalează la Dresda, centru important al gândirii romantice; aici îi cunoaște pe pictorul P.O. Runge, pe scriitorii și poeții I. Tieck și Novalis. După succesul marilor sale desene sepia și al acuarelelor, care trezesc admirația lui Goethe, se dedică picturii: *Brumă* (1806, Viena, K.M.), *Vara* (1807, München, N.P.).

• Prima sa pictură importantă în ulei, *Crucifix pe munte,* numită și *Retablul din Tetschen* (1807–1808, Dresda), o capodoperă, devine rapid obiect de scandal și de critică. Același lucru se întâmplă și cu următoarele: *Călugăr la malul mării* (cca 1809, Berlin) și *Abație în pădure* (1809, *id.*)

• Călătoriile sale de-a lungul Germaniei și pe țărmurile Balticii, în 1809, îi inspiră *Curcubeu* (1808, Essen, Folkwang M.) și *Peisaj din Riesengebirge* (1810, Moscova, Pușkin).

• În 1810 devine foarte cunoscut, după ce operele sale sunt achiziționate de Curtea prusacă. Acestei perioade îi aparțin *O dimineață pe Riesengebirge* (cca 1810, Berlin), *Peisaj de iarnă cu biserică* (1811, m. din Dortmund), *Port în lumina lunii* (*id.*, Winterthur, Muzeul O. Reinhart), *Mormântul eroilor antici* (1812, Hamburg), *Crucifix pe munte* (*id.*, Düsseldorf). Este ales membru al Academiei din Berlin, apoi al celei din Dresda, în 1816.

• Călătorește din nou la Baltica în 1815 și 1818: *Nave în port* (1815–1818, Potsdam, Sans-Souci) și *Oraș în lumina lunii* (cca 1817, Winterthur) poartă această amprentă. Tablourile executate în anul călătoriei sale de nuntă la Rügen și Winterthur evocă o stare de contemplare și interogație: *Falezele albe de la Rügen* (cca 1818, *id.*), *Călător în fața mării de nori* (1818, Hamburg), *În barcă* (*id.*, Sankt Petersburg, Ermitaj). Pictează de asemenea *Doi bărbați privind Luna* (1819, Dresda; Gg.), *Cimitirul mănăstirii sub zăpadă* (1817–1819, distrus), *Ceață* (1818–1820, Hamburg, K.).

• Cu începere din 1820, este sedus de peisajele de țară pe care le imortalizează: *Pajiște lângă Greifswald* (1821, Hamburg, K.), *Copac cu corbi* (1822, Paris), *Peisaj câmpenesc* (*id.*, Berlin), *Peisaj lângă Dresda* (1824, Hamburg, K.), *Ruinele de la Eldena* (1825, Berlin, Nationalgalerie). Dar marea și muntele continuă să-l fascineze: *Naufragiu pe coastele Groenlandei* (1822, dispărut), *Recife* (1824, Karlsruhe), *Muntele Watzmann* (cca 1824, Berlin), *Piscul* (distrus în timpul celui de al doilea război mondial). Îl întâlnește pe F. Oberbeck, conducătorul nazareenilor, a cărui artă o contestă, preferând-o pe aceea a lui J.C.C. Dahl, influent peisagist din Dresda. În 1826, este copleșit de o depresie și pictează *Naufragiul* (cca 1827, Hamburg).

• Apogeul ultimei sale perioade se situează între 1832 și 1835: *Marea rezervă* (1832, Dresda), *Cele trei vârste ale vieții* (1835, Leipzig), *Dimineață de Paști* (cca 1835, Londra, N.G.). *Clar de lună pe mare* (cca 1836, Dortmund) este ultimul său tablou: Friedrich cade victimă unei crize de apoplexie, în 1836.

Contemporanii sunt puțin influențați de arta lui, cu excepția lui C.G. Carus, K. Blechen și a elevilor săi, dintre care cel mai dotat, A. Heinrich, moare în 1822. P.O. Runge, contemporanul său, prezintă emergența noii arte a peisajului ai căror inițiatori vor fi Friedrich și, douăzeci și cinci de ani mai târziu, J.B. Corot și T. Rousseau.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Friedrich pictează natura în toate elementele sale (Marea Baltică, Munții Harz), câmpia fremătătoare din insule, stânci, arbori văzuți în lumina variabilă a anotimpurilor și a zilelor. Vestigii ale prezenței umane (o cruce, un cimitir, o biserică, un vas de pescari) punctează peisajul. Utilizează pânza, panourile de lemn și cartoanele de orice format.
Se bucură de stima comanditarilor privați: contele F.A. von Thun-Hohenstein, J.G. von Quandt, D. d'Angers și a prietenilor cumpărători C.G. Carus sau librarul berlinez G.A. Reimer. Printre admiratorii artei sale se numără reprezentanți ai marilor Curți europene: Friedrich-Wilhelm al III-lea al Prusiei, ducele C.A. de Saxa-Weimar, Frederic al VI-lea al Danemarcei, țarul Rusiei și apropiații lui.
Friedrich se instalează la Dresda și călătorește prin Germania: Neubrandenburg, Rügen, Greifswald (orașul copilăriei), Boemia, regiunile Harz și Riesengebirge. Suferă influența contemporanilor săi J.C.C. Dahl și J.C. Seydelmann, un german și, respectiv, un norvegian.

• Opera lui Friedrich apare ca o reflecție profundă, generată de observarea atentă a naturii, asupra unei realități pe care el o ilustrează cu mici tușe lejere. În contact cu P.O. Runge, realizează peisaje elaborate *(Bruma)*. Își inventează propriul limbaj de semne: *Retablul din Tetschen*, ridicat la rangul de tablou de altar, nu va fi o crucificare într-un peisaj, „ci un simplu peisaj cu o cruce-statuie" (H. Zerner, 1982); cât despre *Călugăr pe malul mării*, acesta dovedește o asceză necunoscută până atunci și un refuz al pitorescului: călugărul său nu se roagă, nu se pierde în peisaj. Creațiile lui Friedrich generează, dincolo de mister, impresia unei dimensiuni religioase sau contemplative.
• Atinge progresiv și numai către 1810 forța simbolică a artei sale care, de-a lungul întregii cariere, oscilează între realism și poezie. Poezia înflorește în vederile imaginare care exprimă originalitatea tematică și plastică, mai mult de nuanță transcendentală decât realistă *(Abație într-o pădure)*. Oferă o imagine a naturii, universală, câteodată idilică, rodul observațiilor sale *(Curcubeul)*. Coloritul său mai intens se desfășoară în tablouri concepute adesea pereche reprezentând o antiteză formală și tematică: răsărit și apus de soare, vârstele omului (tinerețe, speranță – bătrânețe, moarte), spațiu deschis infinit – spațiu închis și întunecat al codrilor.
• Între 1812 și 1814, Friedrich substituie simbolisticii creștine pe aceea patriotică, antinapoleoniană. Domină peisajele sumbre și în culori pământii; în plus factura fluidă pare striată.
• Între 1815 și 1818, arta sa devine mai puțin marginală în subiecte și plastică; peisaje marine de format mic prezintă o compoziție liberă *(Călător în fața mării de nori)*. Încărcătura simbolică se atenuează, în timp ce spațiul joacă un rol esențial *(Cimitirul mânăstirii sub*

UN MARE MAESTRU

◆ Cunoscut în timpul vieții numai în Germania, Friedrich este uitat înainte de moarte; originalitatea persoanei și a operei sunt prea marcante. Datorită simbolismului, este redescoperit către 1890. Astăzi este recunoscut drept cel mai mare peisagist german al secolului al XIX-lea, dar marele public din afara granițelor țării sale îl cunoaște încă puțin.
◆ Ca peisagist, Friedrich rupe cu toate formulele genului cunoscute până la el; reînnoiește peisajul încărcându-l de simboluri extrase din motivele naturii (stânci colțuroase, ruine, ghețuri dislocate, brumă, tenebre).
◆ Friedrich pictează în ulei și pune cu minuție tușe subțiri colorate, fluide, cu tente reci, într-o muncă migăloasă, „caligrafică". În operele de la maturitate, lungindu-se, tușa produce materialitate. Lumina aurorei boreale și a crepusculului, vederile în *contre-jour* sugerează ideea de transcendență.
◆ Își simplifică compozițiile la maximum, atingând astfel puterea de expresie a unei adevărate asceze picturale. Simetria, tot atât de perfectă pe cât de glacială, este întreruptă câteodată de rupturi de spațiu (o falie, o prăpastie), care fac privirea să plonjeze în abis și provoacă vertijul.
◆ Arta lui Friedrich răspunde exigențelor și viselor inaccesibile ale romanticilor; el este „în același timp personal și obiectiv, de o expresie imediată, neconvențională, universal inteligibilă [...], non-discursivă și în întregime sugestivă" (H. Zerner, 1982).

zăpadă). Fericirea, pe care i-o aduc căsătoria și prietenii, pare să îi insufle o nouă libertate: figura feminină este mai prezentă *(Două surori în balcon în fața portului*, cca 1821, Sankt Petersburg, Ermitaj), coloritul, mai dens, se încarcă cu un simbolism propriu.

• Cu începere din 1820, Friedrich reprezintă peisaje mereu insolite, cu toate că acestea sunt fructul studiilor lui după natură. Exprimă astfel propria căutare a divinului în peisajele polare, în opoziție cu tradiția scenelor biblice italiene. Motivele se îmbogățesc; pictează primele interioare și câteva scene patriotice. Împrumută de la M. Dahl fluiditatea materiei picturale, un colorit mai proaspăt. Tușa „tașistă", inspirată de Seydelmann, se subțiază în lungi trăsături; materialitatea picturii este prezentă în formatele cele mai variate.

• Către 1826, melancolia pune stăpânire pe artist și gândurile morbide se citesc în numeroase peisaje diurne și nocturne, cu efecte luminoase sau iernatice.

• La apogeul activității ultimei perioade, dovedește o sensibilitate exacerbată și un talent de colorist *(Marea rezervă)*. Manifestă un simbolism explicit în jurul motivelor văzute în plan apropiat, legate de moarte: morminte hune, ruine, pietre funerare, cucuvele.



Călător în fața mării de nori
1818. Ulei pe pânză, 74,8 x 94,8 cm, Hamburg, Kunsthalle

„Friedrich! Singurul pictor de peisaj care a avut până acum puterea de a mișca toate facultățile sufletului meu, cel care a creat în sfârșit un nou gen: tragedia peisajului", exclamă romanticul D. d'Angers. Printr-o vedere a Elveției saxone în ceață, pictorul încearcă să reprezinte imensitatea universului. Tabloul este percutant; bărbatul este plasat între natură și Dumnezeu, ca martor al „spectacolului". Compoziția sobră, concepută fără planuri intermediare, creează o impresie aproape fizică de spațiu amețitor, ca în Falezele albe de la Rügen. *Spectatorul care privește pânza se găsește, ca și personajul, în situația de a resimți peisajul, acest ocean refrigerant de tente reci.*

Criticul H. Zerner propunea în 1976 o interpretare simbolică a elementelor: bruma ar fi imaginea rătăcirilor, a realității ascunse, barajul între pământ și ceruri; stâncile, ceea ce le leagă, imaginea credinței. Bărbatul în picioare, reprezentat din spate, pare a se reculege, poate în amintirea unui defunct.



Copac cu corbi
1822. Ulei pe pânză, 54 x 71 cm, Paris, Luvru

Alegoriei tradiționale a picturii religioase, Friedrich îi substituie un simbolism extras din natură și eliberat de convenții. La orizont, în stânga, apare Insula Rügen; în spatele stejarului uscat pe care stau corbii, se ridică un tumul, probabil un mormânt hunic. Elementele naturale trimit, metaforic, la angoasă, la păcat și la moarte: stejarul răsucit, la rătăciri; corbii, de rău augur, la nenorocire; soarele la apusul ultimei suflări a vieții. Expresionismul grafic al arborelui traversează toată opera lui Friedrich.

OPERE CARACTERISTICE

Numărul picturilor lui Friedrich a fost evaluat la 310.

Crucifix pe munte numit *Retablul din Tetschen,* 1807–1808, Dresda, Gg.
Călugăr la malul mării, cca 1809, Berlin, Charlottenburg
Abație în pădure, 1809, Berlin, Charlottenburg
O dimineață pe Riesengebirge, cca 1810, Berlin, Charlottenburg
Mormântul eroilor antici, 1812, Hamburg, K.
Crucifix pe munte, 1812, Düsseldorf, Km.
Oraș în lumina lunii, cca 1817, Winterthur, Muzeul O. Reinhart
Falezele albe de la Rügen, cca 1818, Winterthur, Muzeul O. Reinhart
Călător în fața mării de nori, 1818, Hamburg, K.
Peisaj câmpenesc, 1822, Berlin, Nationalgalerie
Copac cu corbi, 1822, Paris, Luvru
Răsărit de lună pe mare, 1822, Berlin, Nationalgalerie
Peisaj lângă Dresda, 1824, Hamburg, K.
Recife,1824, Karlsruhe, S.K.
Muntele Watzmann, cca 1824, Berlin, Nationalgalerie
Cimitirul mânăstirii sub zăpadă, 1826, Leipzig, M.
Naufragiul, 1827, Hamburg, K.
Marea rezervă, 1832, Dresda, Gg.
Cele trei vârste ale vieții, 1835, Leipzig, M.
Clar de lună pe mare, cca 1836, Dortmund, M.

BIBLIOGRAFIE

H. Zerner, H. Börsch-Supan, *Tout l'œuvre peint de Friedrich,* Flammarion, Paris, 1982; H. Börsch-Supan, *C.D. Friedrich,* Adam Biro, Paris, 1989; C. Sala, *C.D. Friedrich et la peinture romantique,* Terrail, Paris, 1993.

Turner



Pictor și acuarelist mizantrop și ambițios, Turner are două preocupări majore: să rivalizeze cu maeștrii trecutului și cu artiștii în viață și să redea sentimentul său asupra naturii plecând de la subiecte de actualitate. Dă prioritate peisajului și atribuie luminii un rol preponderent care conferă operelor sale dimensiunea visului, anulând desenul și contrastele de umbră și lumină. Pictura sa evoluează de la un meșteșug clasic și iluzionist cu tente zonale și culoare intensă într-o pastă zidită, la un vârtej de culori și de lumină, câteodată „informal".

PARCURS BIOGRAFIC

• Joseph Mallord Turner (Londra, 1775–*id.*, 1851), fiul unui bărbier, urmează cursurile de la Royal Academy, din 1789 în 1793, cu T. Malton, practician al desenului de arhitectură și al peisajului topografic. Expune anual acuarele și lucrează în paralel cu arhitecți și topografi.

• Perioada 1792–1796 este determinantă: Turner studiază cu T. Girtin acuarelele lui J.R. Cozens. Efectuează primele călătorii de studii în Țara Galilor și în Kent. Abordează pictura în ulei în 1793 și expune la Academie *Pescari la mare* (1796, Londra). Pictează *Platourile din Coniston* (1798, *id.*).

• Onorat de egalii săi, academicienii, care respectă ierarhia genurilor și compoziția clasică, Turner optează pentru genul peisajului, căruia îi conferă în același timp o dimensiune istorică. Expune tablouri și le însoțește de citate epice din J. Thompson: *Enea și Sibila* (1798, Londra, T.G.), *Lacul Buttermere (id.)*, *A cincea plagă din Egipt* (1800, Indianapolis), primul său peisaj istoric. După 1813, recurge pentru legendele tablourilor sale la titluri din propriile poeme: *Înșelăciunile speranței (The Fallacies of Hope)*.

• În 1803, Turner ajunge în Franța prin *Digul Calais* (1803, Londra, N.G.), imortalizează Sena, descoperă la Paris arta lui *Watteau, a lui *Géricault, a lui *David etc., pleacă în Elveția. Întors în Anglia, în 1804, își deschide o galerie și prezintă subiecte contemporane precum *Naufragiul* (1805, Londra). În 1807, în fața succesului compatriotului său D. Wilkie, pictează scene de gen: *Forja* (1807, Londra, T.G.), *Soare răsărind în ceață* și *Pescari curățând și vânzând pește (id.)* și câmpia engleză: *Tamisa lângă Walton Bridge* (cca 1810, *id.*). Gustul pentru temele istorice se afirmă: *Bătălia de la Trafalgar* (1808, *id.*) și *Furtună de zăpadă: armata lui Hanibal traversând Alpii* (1812, *id.*), unde dematerializarea peisajului începe să se facă simțită. Vrea să rivalizeze cu virtuozitatea luminoasă a pictorului C. Lorrain: *Harpa eoliană a lui Thompson* (1809, Manchester, City A.G.), *Didona construind Cartagina* (1815, Londra).

• Din 1817, călătorește din nou în Europa. Se măsoară cu peisagiștii olandezi pictând: *Dondrecht: pachebot sosind la Rotterdam* (1818, New Haven, Y.C.). La Veneția, sesizează lumina. Se inspiră din Watteau în *Anglia, Richmond Hill, ziua aniversară a prințului regent* (1819, Londra, T.G.)

• Între 1820 și 1830 își afirmă stilul: *Cum vă place* (1822, Londra, colecție particulară), omagiu lui Shakespeare și Watteau, *Golful Baiae cu Apolo și Sibila* (cca 1823, Londra, T.G.), apoi *Fortul Dieppe* (1825, New York, F.C.), *Köln: sosirea pachebotului la vremea serii* (1826, *id.*), și *Ulise sfidându-l pe Polifem* (1829, Londra). Construiește compoziții singulare, folosește un colorit personal care se îndepărtează de construcția tonală ca în *Moartea pe un cal palid* (cca 1825–1830, Londra, T.G.), *Regulus* (1828–1829, *id.*) sau *Plaja din Calais cu reflux și pescari* (1830, Bury). Din 1829 în 1837, Lordul Egremont îl invită la domeniul său de la Petworth: creează *Muzică la Petworth* (cca 1830, Londra, T.G.).

• Începând din 1835, opera sa tinde către abstracție: *Veneția, Piazzetta* (1835, Londra, T.G.), *Incendiul Parlamentului din Londra* (1834–1835, Philadelphia), *Docheri încărcând cărbune sub clar de Lună* (1835, Washington N.G.), *Julieta și doica sa* (1836, colecție particulară), *Nava „Temerarul"* (1839, Londra, N.G.) sau *Val d'Aoste* (cca 1838, Melbourne).

• Către 1840, merge și mai departe în abstracție, ajungând la o fuziune între obiecte și mediul lor înconjurător: *Negri aruncând peste bord morții și muribunzii* (1840, Boston); *Furtună de zăpadă pe mare [...]* (1842, Londra); *Lumină și culoare [...]* (1843, *id.*); *Ploaie, abur și viteză [...]* (1844, Londra); *Veneția, seara [...]* (1845, *id.*); *Peisaj cu râu și golf* (cca 1845,

Paris) cu colorit volburos; *Înger în picioare în fața Soarelui* (1846, Londra, T.G.), pânză aproape informală. Moare, retras, în locuința sa din Chelsea.

Opera lui Turner pare apropiată de stilul lui *Monet; diferă însă de travaliul analitic al impresioniștilor; în același timp, Turner deschide calea către pictura „pură", adică spre abstracție. Pentru a-și asigura posteritatea, pictorul lasă prin testament o parte din tablourile sale muzeelor din Londra.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Turner este un pictor de peisaje: istorice (mitologice, biblice, antice sau contemporane), eroice (de război, scene navale), cu elemente dezlănțuite (avalanșă, furtună, incendiu) sau scene pitorești și câmpenești (țigani, pescari). Realizează vederi de interior și *pictures of nothing* („imagini ale neantului"), văzute „pur" cu subiect evanescent. Peisajele sale istorice sunt, cu rare excepții (o pânză pătrată și una octogonală), uleiuri pe pânză de format mare; celelalte peisaje, mai puțin ambițioase, sunt de format variat.
Pictorul beneficiază de o clientelă formată din mecena și colecționari (dr. Monro, R. Colt Hoare, W. Fawkes, Lordul Egremont...) și de susținerea necondiționată a criticului J. Ruskin.
Studiază pictura italiană a Renașterii și pe aceea a elevilor lui *Carracci (Guercino, Albani); admiră arta contemporanilor britanici, acuarelistul Girtin și pictorul de scene de gen Wilkie, sau, din secolul al XVIII-lea, peisajele clasice ale lui R. Wilson. Dorește să egaleze pictura franceză din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea, reprezentată de C. Lorrain, *Poussin și Watteau. Îi cunoaște pe peisagiștii olandezi ai Secolului de Aur (S. Van Ruysdael, Van de Velde...). Turner parcurge Europa, dar cariera sa se derulează în principal în Anglia.

• Formația sa de acuarelist îi permite să deprindă sensul perspectivei atmosferice, o tehnică mai liberă, să se elibereze de baza monocromă și să-și lumineze paleta. Primele sale pânze sunt pitorești sau manifestă un oarecare realism inseparabil de sentimentul său despre natură. Turner se sprijină pe observarea peisajului, notată în crochiuri, desene și acuarele, fundamente ale muncii sale executate ulterior în atelier. Nu mai utilizează acuarela decât în timpul deplasărilor.
• Se întoarce cu prioritate către peisajul istoric (*Enea și Sibila*) și cel clasic (*A zecea plagă din Egipt*, 1802, Londra, T.G.); se inițiază în scheme compoziționale, cu culoarea tonală savant degradată și lumina imobilă a lui N. Poussin și C. Lorrain. Este atras de asemenea de lumina mobilă a coloriștilor venețieni (*Tizian, Tintoretto și *Veronese) și a clasicilor bolognezi din Roma (Guercino, G. Reni...). Pictează și în maniera olandezilor: mare netedă, polisată ca o oglindă, cer întinzându-se la infinit, calm (*Dordrecht*).
• Între 1820 și 1830, Turner asimilează aceste influențe și își afirmă stilul propriu: compoziția este supusă unor diagonale mai complexe, lumina intensă devine iradiantă, culoarea este vie

UN MARE MAESTRU

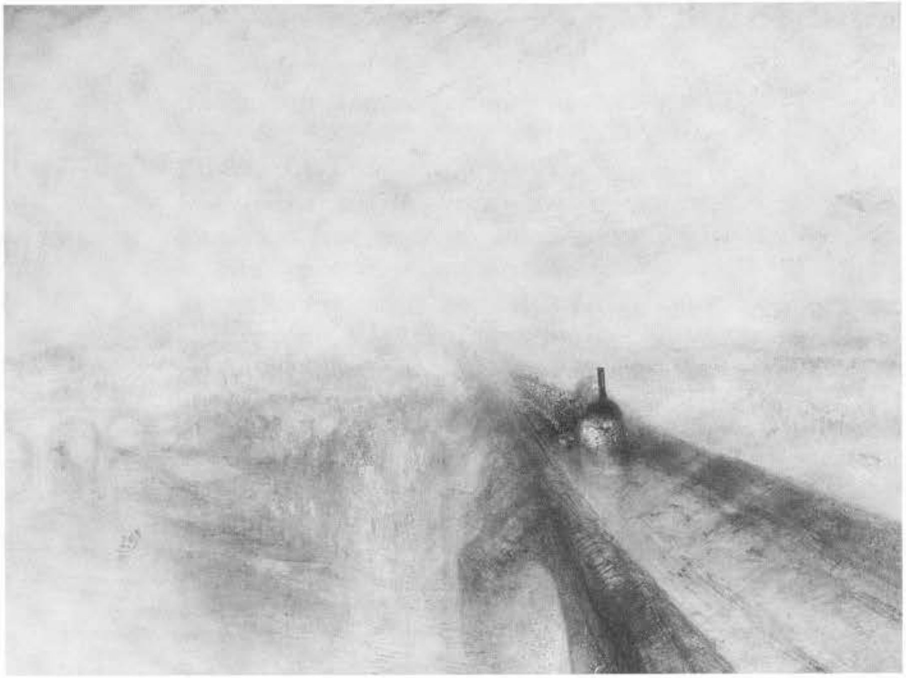
◆ Renumit în timpul vieții în Marea Britanie și în Europa, Turner este astăzi un artist reputat, grație retrospectivelor sale și deschiderii Galeriei Turner la Londra, în 1987.
◆ Peisagist de structură clasică, mai târziu romantică, Turner tinde către o abstracție stilistică non-tematică.
◆ Dacă inovează celebrând drumul de fier înaintea impresioniștilor (*Ploaie, abur și viteză*), rămâne un novator mai cu seamă în detaliile reținute: valuri negre (*Pacea: funeralii pe mare*, 1842, Londra, T.G.), pietre în cădere (*Avalanșă în Munții Grisons*, 1810, *id.*), câine urlând patetic. Este primul artist care reprezintă un subiect a cărui înțelegere necesită ajutorul titlului.
◆ Pasta sa picturală albă, pusă în mici tușe, emite raze. Pictor de culori strălucitoare, Turner caută și atinge culoarea-lumină „pură".
◆ Lucrează cu cuțitul, aduce picturii în ulei tehnicile din acuarelă. Artistul utilizează o paletă mare, un baton de alb de argint, instrumente „cu care punea alb în toate colțurile" (Sir J. Gilbert). Pentru a realiza *Ploaie, abur și viteză*, utilizează „pensule destul de scurte, o paletă prost curățată și stă în picioare, aproape peste pânză", ne informează unul dintre prietenii săi.

(albastru, roșu, galben), brunurile calde și albul omniprezent (*Plaja din Calais [...])*. Pentru a da o realitate materială tabloului și pentru a nu amesteca culorile intense, Turner lucrează cu cuțitul.
• Stilul său evoluează în 1835 în jurul tematicii incendiului; culoarea și lumina non-tonale îi îmbrățișează pânzele (*Incendiul Parlamentului din Londra)*.
• Începând din 1842, creează o compoziție ritmată, turbionară și centrifugă *(Lumină și culoare)*, bazându-se pe *Tratatul culorilor* de Goethe (1810). Ajunge la lucrări în care subiectul pierde din lizibilitate *(Înger în picioare în fața Soarelui)*, unde plutesc elemente roșii și aurii: arbori, figuri, nori. Peisajele sale sunt „imagini ale neantului" (*pictures of nothing*, W. Hazlitt, 1816 citat de A.J. Finberg, 1967).
• Ultimele sale realizări neterminate, potolite, prezintă disoluția formelor devenite aproape abstracte și eliminarea oricărui detaliu, în lumina aurită, emoțională.



Ulise sfidându-l pe Polifem. Odiseea lui Homer
1829. Ulei pe pânză, 1,32 x 2,03 m, Londra, National Gallery

Polifem, ciclop de temut, i-a făcut prizonieri și pe Ulise și pe tovarășii lui. Pentru a scăpa, Ulise trebuie să-i străpungă singurul ochi. În acest peisaj istoric, cu subiect mitic și dramatic, Turner își arată capacitatea de a recompune o operă plecând de la influențele franceze, italiene și olandeze. El afirmă magia culorii și luminii, bazată pe alternanța dintre tonurile calde și cele reci, dintre albastru și aur. Soarele acoperă totul, ca un aur în fuziune. Natura se răspândește „cu o maiestate sălbatică în jurul bătăliei dintre monstru și erou, îi scaldă pe unul și pe celălalt într-o splendoare teribilă, și în agonia soarelui" (H. Focillon, 1938). „Polifem *demonstrează tehnica lui perfectă și, în consecință, trebuie să-l considerăm ca tabloul principal al creației lui Turner" (J. Ruskin, conferință în 1863).*



Ploaie, abur și viteză. Marea cale ferată de vest
1844. Ulei pe pânză, 91 x 122 cm, Londra, National Gallery

*Lumina colorată și strălucitoare servește mai mult la transmiterea emoției decât la transcrierea realității observate și trăite. Pentru a realiza această operă, Turner se instalează pe platforma locomotivei, lansată în plină viteză. Plecând de la notițele sale, de la crochiuri, pictorul elaborează tabloul ulterior în atelier. Aerul și fumul trenului, impalpabile, se materializează pe pânză prin împăstări. Elementele solide, podul și trenul, se evaporă într-o atmosferă ireală, romantică. „Era fără îndoială o schiță de o furie turbată, învolburând cerul și pământul cu o trăsătură de pensulă, o adevărată extravaganță, dar făcută de un nebun de geniu", se extazia Théophile Gautier (*Istoria romantismului, *1872).*

OPERE CARACTERISTICE

Turner a pictat 282 de pânze, dintre care o sută neterminate și mai multe mii de acuarele, desene, guașe, stampe.

Pescari la mare, 1796, Londra, T.G.
A cincea plagă din Egipt, 1800, Indianapolis, M.A.
Naufragiul. Pescari încercând să salveze echipajul, 1805, Londra, T.G.
Soare răsărind în ceață și *Pescari curățând și vânzând pește,* 1807, Londra, N.G.
Bătălia de la Trafalgar, 1808, Londra, T.G.
Avalanșă în Munții Grisons (Cabană distrusă de avalanșă), 1810, Londra, T.G.
Furtună de zăpadă: armata lui Hanibal traversând Alpii, 1812, Londra, T.G.
Didona construind Cartagina, 1815, Londra, N.G.
Regulus, 1828–1829, Londra, T.G.
Ulise sfidându-l pe Polifem. Odiseea lui Homer, 1829, Londra, T.G.
Plaja din Calais, cu reflux și pescari, 1830, Bury, Bury A.G. and M.
Incendiul Parlamentului din Londra, 1834–1835, Philadelphia, M.A.
Val d'Aoste, 1838, Melbourne, M.G.V.
Negri aruncând peste bord morții și muribunzii, 1840, Boston M.F.A.
Furtună de zăpadă pe mare, vapor în largul portului, 1842, Londra, T.G.
Lumină și culoare (teoria lui Goethe), 1843, Londra, T.G.
Ploaie, abur și viteză. Marea cale ferată de vest, 1844 Londra, T.G.
Veneția seara, plecare la bal, 1845 Londra, T.G.
Peisaj cu râu și golf, 1845, Paris, Luvru

BIBLIOGRAFIE

Turner en France, Centre culturel du Marais, Paris, 1981; *J.M.W. Turner,* catal. exp., RMN, Paris 1983–1984; J. Walker, *Turner,* Cercle d Art, Paris, 1994; *Turner et la Seine,* catal. exp., Paris-Musées et RMN, Paris, 1999.

Constable



Modest și discret, sensibil și perseverent în muncă, Constable îndrăgește câmpia engleză simplă și cerurile noroase. Peisagist naturalist și romantic, este preocupat de observarea directă, scrupuloasă a naturii. Fiecare tablou a cărui temă este legată de viața lui personală este mult timp lăsat să dospească. Opera sa acordă importanță transparenței reflexelor acvatice și tălăzuirii cerurilor în toate stările lor, pictate cu o factură liberă.

PARCURS BIOGRAFIC

• John Constable (East Bergholt, Suffolk, 1776–Londra, 1837), pictor englez, fiul unui morar bogat, este trimis să lucreze de la vârsta de șaisprezece ani. Are șansa să-i întâlnească pe amatorul de artă G. Beaumont și pe pictorul J. Farington, care, în 1799, îl conving să urmeze cursurile de la Royal Academy, unde expune în 1802.

• În paralel, studiază singur peisajul englez al secolului al XVIII-lea și peisajul clasic din veacul al XVII-lea. Le preferă impresiile născute din hoinărelile prin câmpia natală, pe lângă râul Stour, pe care le înfățișează în acuarele și schițe pictate, ceea ce nu-l împiedică să abordeze și alte subiecte pentru a-și câștiga existența. Vederile sale din Londra, de exemplu, nu încalcă tradiția peisajului elaborat: *Vedere din Epsom* (1809, Londra); *Malvern Hall (id.)*; *Moara din Flatford văzută de pe ecluza râului Stour* (cca 1811, Londra); *Peisaj cu dublu curcubeu* (1812, *id.*); *Dedham văzut de la Langham* (cca 1813, Londra, T.G.).

• Primul său succes important în domeniul „marilor" peisaje compuse se intitulează *Șantier naval lângă Flatford Mill* (1814, Londra). În 1816 se căsătorește, se instalează la Londra și își afirmă talentul: *Wivenhoe Park, Essex* (1816, Washington, N.G.), *Weymouth Bay* (*Golful Weymouth în apropierea furtunii*, 1816, Londra și 1819, Paris). Devine membru asociat al Royal Academy și succesul său se confirmă: *Calul alb* (1819, New York), *Stratford Mill* (1820, Londra), *Catedrala din Salisbury, vedere sud-vest* (*id.*, Washington, N.G.).

• La Salonul din 1824 din Paris, faimoasa *Căruță cu fân* (*id.*, Londra) îi entuziasmează pe romantici (*Géricault, *Delacroix, îndeosebi) pentru prospețimea cromatică și libertatea facturii; Constable primește o medalie de aur. În același an călătorește la Brighton unde soția sa este internată. Inspirat de lucrările meteorologului I. Howart, observă trecerea norilor, variațiile de lumină și schimbările atmosferice. Inventează noi procedee picturale mai bine adaptate datelor științifice despre fenomenele naturale pe care și le însușise.

• *Catedrala din Salisbury* (1823, Londra), prima sa comandă mai importantă, este un peisaj mai mult arhitecturat decât atmosferic, contrar luminoasei *Ecluze* (1824, Lugano, T.B.), care cunoaște un viu succes, ca și *Cal sărind* (1825, Londra). După *Castelul din Hadleigh* (cca 1828–1829, Londra), Constable este ales, în 1829, membru plin al Royal Academy, dar ultima sa operă importantă, *Catedrala din Salisbury văzută peste câmpie* (1831, Londra), pare să arate cât de mult îl afectase moartea soției, survenită în același an. Între 1829 și 1834, supraveghează execuția propriilor gravuri. Între 1833 și 1836 conferențiază despre istoria peisajului.

Constable nu are ca egal în arta peisajului decât pe contemporanul său *Turner, care va sfârși prin a-l eclipsa total; inspirația sa este însă diferită.

În afară de operele pictate, acuarele și desene, de la Constable se păstrează *Conferințele despre istoria peisajului*, un ciclu de gravuri cu *Peisajul englez* și *Corespondența* sa. Arta sa nu are continuatori în Marea Britanie. În Franța, romanticii descoperă excepționala sa libertate de execuție, pictorii de la Barbizon și impresioniștii sesizează deschiderea lui de a picta după natură în diferite momente ale zilei.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Constable pictează mereu peisajele câmpiei sale natale pe malurile râului Stour, cerurile înnorate de pe țărmul Mării Mânecii, în toate variațiile lor atmosferice (furtună, curcubeu, apus de soare), catedrala din Salisbury. Lasă câteva portrete și scene religioase.
Picturile sale de mic sau foarte mare format au ca suport pânza, hârtia, hârtia maruflată pe pânză, cartonul, lemnul. Răspunde comenzilor unor mecena și prieteni: Sir G. Beaumont, familia Ficher...
Se inspiră din C. Lorrain, din acuarelistul britanic T. Girtin și îi admiră pe vechii maeștri, precum *Rubens.
În afara satului său și a Londrei, Constable nu face decât câteva escapade în nordul și mai ales în sudul Angliei. Nu părăsește niciodată țara.

• Format în studiul peisajului la Royal Academy, Constable evoluează singur de la desen la pictură; caută să simplifice compoziția, introduce contraste de lumină și își dovedește atașamentul pentru peisajul clasic al lui C. Lorrain (*Valea Dedham*, 1809, Londra, V.A.M.): „Timp de doi ani, am căutat să fac tablouri și am găsit un adevăr de împrumut, declară el. Voi reveni curând la East Bergholt, unde voi lucra fără odihnă după natură [...], tânjind după reprezentarea simplă și autentică a scenelor care mă vor interesa [...] există loc pentru un pictor de natură (*natural painter*)". Spusele îi sunt dovedite de *Malvern Hall*, una din primele sale opere pictate în *plein air*, novatoare în ceea ce privește libertatea coloritului, luminozitatea și prospețimea, strălucirea albului-pur și tușele ușoare.
• După câteva acuarele în maniera lui Girtin, se exprimă direct prin schițe în ulei. Totuși peisajele pictate direct pe motiv mai amintesc compozițiile tradiționale (*Vedere din Epsom*). Pentru a se emancipa, observă cu o mare acuitate fenomenele atmosferice naturale.
• Nuanțele materiei și tonurile luminozității sunt redate grație unor procedee subtile, printre care „acela de a acoperi pânza cu tușe albe care exprimă scânteierea frunzelor muiate, a trandafirilor, și acela al folosirii

UN MARE MAESTRU

◆ În Marea Britanie, Constable este eclipsat de Turner, dar cunoaște un real succes în Franța pe lângă artiștii secolului al XIX-lea. În timpul vieții, marile sale tablouri îi aduc notorietatea. Astăzi, micile acuarele și schițe în ulei sunt apreciate mai mult.
◆ Operele lui Constable pictate după natură și în natură introduc o prospețime, o sinceritate și o emoție diferite de tablourile executate în atelier de contemporanii săi.
◆ Natura, văzută în direct, este pictată pentru ea însăși și constituie singurul subiect.
◆ Constable realizează direct schițele în ulei, pe o preparație roșie pentru a conserva unitatea tabloului. Pentru a traduce schimbările atmosferice, adoptă diferite procedee dintre care faimoasa „zăpadă Constable".
◆ Constable variază factura: fluiditate și transparență pentru reflexele acvatice; pastă cu cocoloașe și groasă pentru norii lânoși sau încărcați, anunțând o furtună iminentă.
◆ Vivacitatea trăsăturilor de pensulă se atenuează adesea în opera „finită".
◆ Spontaneitatea redării adevărate, marea libertate de execuție a cerurilor, pline de viață și noroase, prospețimea și strălucirea culorilor îi caracterizează arta.

unei pensule mai groase și a cuțitului de paletă în scopul obținerii unei materii mai variate" (W. Vaughan 1979).

• La maturitatea artei sale, cu începere din 1816, alege formatele vaste pentru a exprima în mod direct felul în care percepe peisajul de câmpie *(Căruța cu fân)*, apoi, fapt nou, pictează țărmurile mării *(Weymouth Bay)*. Caută, după propriii lui termeni, să simbolizeze „fenomenul natural în semnificația sa cea mai pură". Sensibilitatea artistului însoțește o pictură fidelă realității specifice locurilor natale, de care este atașat afectiv și pe care le redă cu emoție.

• Nu pe de-a întregul mulțumit, studiază științific fenomenele naturii: norii și evoluția lor după anotimp, timp și oră din zi. Astfel stăpânește mai bine lumina: „Cerul este sursa luminii în natură și domină orice", declară el. Își lărgește investigațiile asupra schimbărilor de tonuri ale luminii naturale, asupra trecerii de la un timp luminos la furtună, urmată de curcubeu *(Castelul din Hadleight; Catedrala din Salisbury văzută peste câmpie)*. Lumina devine lividă și dramatică.

• Constable pictează natura pentru ea însăși, în toată diversitatea ei... Pentru el, problema nu este „ce" pictează, ci „cum" o face. De acum tehnica picturală devine garantul diversității: „Agitației furtunii îi răspunde agitația pânzei lucrate cu cuțitul" (P. Wat, 1995).



OPERE CARACTERISTICE

Constable a pictat în jur de 1 465 de opere în tinerețe și 1 087 opere la maturitate (picturi în ulei și acuarele).

Vedere din Epsom, 1809, Londra, T.G.
Malvern Hall, 1809, Londra, T.G.
Moara din Flatford văzută de pe ecluza râului Stour, cca 1811, Londra, V.A.M.
Peisaj cu dublu curcubeu, 1812, Londra, V.A.M.
Șantier naval lângă Flatford Mill, 1814, Londra, V.A.M.
Weymouth Bay, 1816, Londra, V.A.M. și 1819, Paris, Luvru
Calul alb, 1819, New York, F.C.
Stratford Mill, 1820, Londra, N.G.
Căruța cu fân, numit și *Car cu fân,* 1821, Londra, N.G.
Catedrala din Salisbury, 1823, Londra, V.A:M.
Cal sărind, 1825, Londra, R.A.
Castelul din Hadleight, cca 1828–1829, Londra, T.G.
Catedrala din Salisbury văzută peste câmpie, 1831, Londra, colecție particulară, în depozit la N.G.

BIBLIOGRAFIE

L. Parris, I. Flemming-Wiliams, C. Shields, *Constable: Paintings, Watercolours and Drawings,* Tate Gallery, Londra, 1976; *Constable,* catal. exp., Tate Gallery, Londra, 1991; *Constable entre ciel et terre,* P. Wat, Herscher, Paris, 1995.



Weymouth Bay (Golful Weymouth în apropierea furtunii)
1819. Ulei pe pânză, 88 x 112 cm, Paris, Luvru

Constable se consideră „pictor de istorie naturală a cerurilor", subliniind în felul acesta mai puțin dimensiunea emfatică a subiectului, cât abordarea artistică, sentimentală și sinceră. Se cufundă în subiectul său, aici, un golf din Weymouth, un loc apropiat celui ales pentru luna sa de miere.
Cerul, lumina contrastantă a peisajului provoacă un sentiment poetic pe care Constable îl trezește prin adecvarea facturii la subiect. „Ar fi dificil, spune el, să citezi un tip de peisaj unde cerul să nu fie nota dominantă, măsura spațiului și vehiculul principal al sentimentului."
Lumina, „opoziție, uniune, umbră, nuanță, reflex și refracție" (P. Wat, 1999), invadează întregul spațiu al tabloului: plaja de nisip, duna, stâncile, marea, cerul sumbru, jos și greu, subliniat de umbră, chiar și micile personaje care dau scara. Tușa realistă și sensibilă transpune agitația elementelor: violența furtunii care se anunță se resimte în tonurile pământii hașurate de tușe albe, ultimele sclipiri de lumină înaintea furtunii. Un duct viu și onctuos susține dimensiunea sonoră a peisajului.

Ingres



Pictor voluntar, susceptibil și impetuos, Ingres își afirmă talentul de desenator și colorist. Deși epoca în care a trăit a văzut în opera lui triumful clasicismului, Ingres contribuie la definirea esteticii romantismului prin voința de a exprima esența ființei și prin folosirea arabescului abstract și a petelor de culoare așternute fără relief. Dincolo de subiect, dincolo de ornamentația greco-romană sau gotică a perioadei în care este influențat de arta trubadur, de drapajele unui orientalism imaginar, artistul excelează în redarea tactilă a materiilor și înfățișează senzualitatea nudului printr-o linie curbă, cvasiabstractă.

PARCURS BIOGRAFIC

• Jean Auguste Dominique Ingres (Montauban, 1780–Paris, 1867), pictor francez, studiază desenul și pictura cu tatăl său, decorator. La vârsta de unsprezece ani, intră la Academia Regală din Toulouse; are ca principal maestru pe pictorul J. Roques, fost elev al lui J.M. Vien, iar el devine al doilea violonist în orchestra Capitoliului („violon d'Ingres").

• Locuiește la Paris din 1797 până în 1806. Se alătură artiștilor și frecventează atelierul lui *David. Îl părăsește în anul în care primește Premiul Romei, grație *Ambasadorilor lui Agamemnon* (1801, Paris, E.N.S.B.-A.). Își pictează *Autoportretul la vârsta de douăzeci și patru de ani* (1804, Chantilly, Condé) și realizează comenzi: cele trei portrete ale *Domnului, doamnei și domnișoarei Rivière* (1805, Paris); *Frumoasa Zélie* (1806, Rouen, B.-A.); *Napoleon I pe tronul imperial (id.,* Paris). Expuse la Salonul din 1806, aceste portrete sunt considerate „arhaice".

• Ingres se instalează la Roma între 1806 și 1820, entuziasmat mai cu seamă de frescele lui *Rafael, de vestigiile romane și de colecțiile de antichități.

• Operele sale sunt admirate de critica pariziană, în special *François-Marius Granet* (1807, Aix-en-Provence, Granet), care exprimă o sensibilitate preromantică; *Doamna Devauçay* (*id.*, Chantilly); *Baigneuse*, numită *„din Valpinçon"* (1808, Paris). În schimb, deformările anatomice din *Oedip și Sfinxul* (1808, Paris, Luvru) și mai ales din *Jupiter și Tetis* (1811, Aix-en-Provence, Granet) îi sunt puternic reproșate. Jignit, Ingres decide să rămână la Roma. Realizează numeroase portrete – *Charles Marcotte d'Argenteuil* (1810, Washington, N.G.); *Joseph-Antoine Moltedo* (1810, New York) și construiește mari compoziții: *Romulus, învingătorul de la Acron* (1812, Paris, E.N.S.B.-A.), *Visul lui Ossian* (1813, Montauban). După căsătoria sa din 1813 și o călătorie la Napoli, pictează *Doamna de Senonnes* (1814–1816, Nantes), *Marea Odaliscă* (1814, Paris), care îi va indigna pe puriștii Salonului din 1819, și *Paolo și Francesca* (1814, Chantilly, Condé).

• În 1815, imperiul se prăbușește; Ingres își pierde clientela franceză, dar se întoarce spre colonia engleză: *Surorile Montaigu* (1815, Londra, colecție particulară); *Familia Stamaty* (1818, Paris, Luvru). Se interesează de subiecte istorice numite „trubadur", mai apropiate în timp decât subiectele clasice: *Henric al IV-lea primind ambasadorii Spaniei* (1817, Paris); *Moartea lui Francisc I (id.); Moartea lui Leonardo da Vinci* (1818, *ibid.*).

• Invitat de sculptorul Bartolini la Florența, între 1820 și 1824, Ingres continuă să exceleze în arta portretului: *Lorenzo Bartolini* (1820, Paris, Luvru), *Contele Gouriev* (1821, Sankt Petersburg, Ermitaj); *Doamna Leblanc* (1823, New York M.M.). Primește de la guvernul francez comanda pentru *Omagiu lui Ludovic al XIII-lea* (1820–1824, Montauban). Succesul obținut de *Omagiu* îl desemnează drept apărător al clasicismului, ca reacție la romantismul *Masacrelor din Chios* (1824) de *Delacroix; cei doi artiști vor fi în opoziție, prin partizanii lor, până la moarte.

• Apoi, Ingres îmbrățișează o carieră oficială strălucită, iar anul următor este ales în Academia de Arte Frumoase și își deschide un atelier. Continuă opera de portretist: *Doamna Marcotte de Sainte-Marie* (1826, Paris); *Domnul Bertin* (1832, *id.*). Opune stilul *Apoteozei lui Homer* (1827, *id.*) celui din *Moartea lui Sardanapal* (1827) de Delacroix. Eșecul cu *Martiriul Sfântului Symphorien* (1834, catedrala din Autun) îl afectează; nu mai expune la Salon și pleacă la Roma ca director al vilei Medici.

• Între 1835 și 1842, predă, reorganizează instituția, desenează și pictează puțin: *Odalisca și sclava* (1839, Cambridge [Mass.]) și *Boala lui Antioh* (1840, Chantilly, Condé).
• Întors la Paris, lasă o mărturie inegalabilă despre personalități ca *Ferdinand-Filip, duce de Orléans* (1842, colecție particulară), *Contesa de Haussonville* (1845, New York, E.C.), *Baroana James de Rothschild* (1848, colecție particulară), *Doamna Moitessier* (1851, Washington, N.G.; 1852–1856, Londra). Se căsătorește a doua oară cu Delphine Ramel (portretizată în 1859, Winterthur, Muzeul O. Reinhart).
• Gloria îi aduce comenzi decorative monumentale: *Vârsta de aur* și *Vârsta de fier* (1842–1849, castelul din Dampierre, neterminate); *Apoteoza lui Napoleon I* (1853, distrus); cartoane de vitralii. Pictează de asemenea tablouri religioase: *Fecioara cu ostia* (1854, Paris); *Ioana d'Arc la încoronarea lui Carol al VII-lea* (1854, Paris, Luvru). Își încheie opera cu *Venus Anadyomene* (1848, Chantilly); *Izvorul* (1856, Paris, Orsay); *Baia turcească* (1862, Paris). Ultima sa pânză eboșată, *Iisus în mijlocul doctorilor* (1862, Montauban, M. Ingres), este în stil „saint-sulpician".

Impunător și încoronat de succes (*Autoportret la vârsta de șaptezeci și nouă de ani*, 1858, Cambridge [Mass.], F.A.M.), Ingres se află la originea reînnoirii picturii clasice din secolul al XIX-lea. Formează și inspiră mai mult de două sute de elevi și discipoli francezi și străini, dintre care H. Lehmann, E. Amaury-Duval, H. și P. Flandrin, elvețianul B. Menn, italianul C. Del Bravo. Ingres influențează simbolismul, stilul Art Nouveau și marchează arta lui *Degas, *Gauguin, Renoir, apoi, în secolul XX, pe aceea a lui *Matisse, a nabiștilor, pe *Picasso și artiștii pop art-ului. Un muzeu îi este consacrat la Montauban.

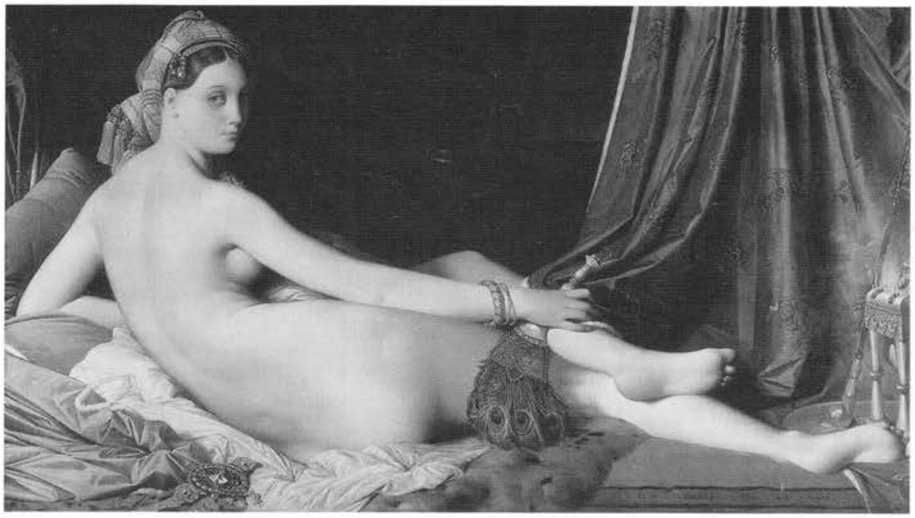
DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Ingres își extrage subiectele din istoria veche, medievală și națională, din literatura veche (Homer, Dante...) din Biblie și mitologie. Pictează mai ales portrete, nuduri și decorații mari, pe pânze de toate formatele.
Principalii săi comanditari sunt burghezii Rivière și Bertin, mondenii și nobilii francezi (doamna de Sennonnes și ducele de Orléans) și englezi, oficialități ca Napoleon I, guvernul francez și guvernatorul Romei.
La Paris, el se formează pe lângă David, care îl face sensibil la clasicism și la primitivii francezi și flamanzi, se interesează de arta lui *van Eyck, de anluminurile franceze din Evul Mediu, de Școala din Fontainebleau și de pictori clasici ca Ph. de Champaigne. În Italia și mai cu seamă la Roma, descoperă opera florentinului *Masaccio, monumentele și lucrările Antichității greco-romane, madonele și frescele lui Rafael, manierismul toscan al lui Pontormo...
Admiră edificiile bizantine, frescele lui *Giotto. Artistul acordă importanță lucrului după natură cu modele vii.

UN MARE MAESTRU

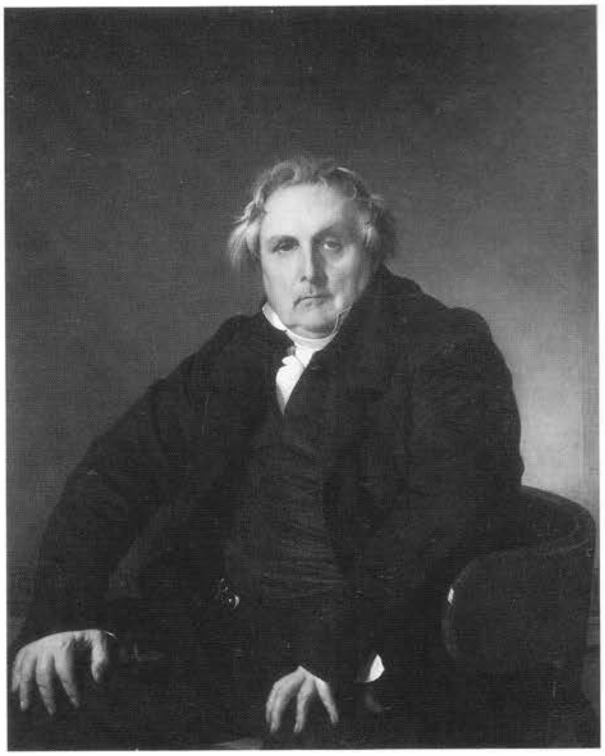
◆ Ingres se bucură de notorietate în timpul vieții; aceasta nu s-a dezmințit niciodată, chiar dacă arta sa a suscitat critici sau admirație.
◆ Nici neoclasic, nici academist, dar fervent apărător al desenului, Ingres este în același timp clasic, romantic și realist.
◆ Ingres inovează prin imaginația sa orientalizantă și prin temele trubadur luate din Evul mediu și Renaștere *(Moartea lui Leonardo da Vinci)*.
◆ Arta sa se bazează pe linie; subțiază corpurile femeilor goale, le conferă o intensă putere expresivă și marchează caracterul individual al fiecărui model. Asociază principiul adevărului cu desenul, realul cu ideea.
◆ Pentru a-și elabora tablourile, Ingres eboșează pe hârtie o idee, apoi alege subiectul: „Desenați multă vreme înainte de a visa să pictați", le spune el elevilor. După o lungă fază de documentare și de maturizare a compoziției și a detaliilor, pictează rapid. Uneori, își reia tablourile după multă vreme.
◆ Pentru portretele antice, desenează un model asemănător, gol, înainte de a-l îmbrăca sau drapa în materiale reale.

• Primele sale portrete și nuduri sunt considerate „arhaice", „seci și decupate", în stil „gotic", dar frapează prin precizia desenului clasic, finețea modeleului, incizia trăsăturii, dulceața luminii și subtilitatea reflexelor inspirate din van Eyck și din arta anluminurii. Portretele feminine au chipuri de madone rafaelești. În schimb, „manierismul expresionist" al liniei sale transpune într-o manieră unică lecția lui David. Pictorul alungește corpurile femeilor la limita veridicității și a coerenței anatomice *(Jupiter și Tetis)*: datorită acestei „limite" s-a spus că a adăugat o vertebră trupurilor feminine. Pasiunea sa pentru vioară, linia muzicală susținută își găsesc, poate, un ecou în această originalitate plastică.
• Ingres evoluează către un clasicism oficial, centrat nu pe căutarea „frumosului ideal", ci pe stil. „Stilul este natura", afirmă el. Arta vechilor maeștri, notele sale literare (despre Homer, Pliniu), biografice (despre Rafael, Henric al IV-lea etc.) îi hrănesc pictura istorică care tinde să exprime grandoarea: prin perfecțiunea compoziției, a desenului și căutarea culorii locale. Se impune de asemenea prin sentimentul preromantic *(Visul lui Ossian)* și printr-un realism natural și elegant care îi caracterizează portretele.
• Ingres își confirmă clasicismul prin compoziții inspirate din Rafael și care îl evocă pe Champaigne *(Omagiu lui Ludovic al XIII-lea)*. Scenele sale religioase și decorațiunile monumentale, de un rafaelism fără respirație, nu îi alterează vigoarea creativă.
• Expresionismul liniei rămâne garantul stilului și al caracterului marcat al modelelor sale, cărora le sesizează individualitatea prin atitudine sau haine tot atât cât prin expresia chipului. Gustul său pentru curbe și arabescuri, modeleul neted fără umbre și lumini marcate înflorește demitentele subtile *(Baia turcească)*. Dacă prin culoare, în principal cea a țesăturilor, pune în valoare modelele, desenul rămâne fundamental. „Trebuie să modelezi, declară artistul, rotund și fără detalii interioare aparente."



Marea Odaliscă
1814. Ulei pe pânză, 91 x 162 cm, Paris, Luvru

*Această odaliscă, figură născută din orientalismul imaginar al pictorului, a suscitat încă de la expunerea sa sarcasmul criticii: slăbiciunea desenului, aberații anatomice, monotonie cromatică sunt principalele reproșuri aduse acestei opere. Numai apropiații artistului apără îndrăzneala curbei expresive a elongației dorsale, privirea pătrunzătoare, dulceața rafaelescă a chipului, modeleul senzual și rotund al acestui corp alungit, mângâiat și aplanat de o lumină diafană care anticipează japonismul și demitentele lui *Manet.*
Această amprentă clasică, regândită după natură, asimilează sinteza formală a portretului Doamnei de Récamier *(1800) al lui David. Ea reia linia serpentină și proporțiile manieriștilor toscani. Ingres susține aceste elemente de împrumut prin forța stilului său care se confirmă în* Odalisca și sclava, *în* Baia turcească, *în jocul curbelor și contracurbelor îndrăznețe.*



Domnul Bertin
1832. Ulei pe pânză, 116 x 96 cm, Paris, Luvru

Ingres îl reprezintă pe J.F. Bertin, fondatorul Jurnalului dezbaterilor, *burghez fericit și prosper sub Ludovic-Filip, într-o poză neobișnuită pentru epocă, cu mâinile puternice ancorate pe genunchi. Mai mult decât expresia chipului, atitudinea personajului este cea care dezvăluie realitatea umană a modelului, dând măsura geniului lui Ingres. Criticii au găsit poza vulgară: „Un mare senior în chip de fermier mătăhălos." Oare nu cumva Ingres ne oferă mai degrabă vederii un „mătăhălos fermier devenit mare senior?" (D. Ternois, 1984).*

OPERE CARACTERISTICE

Ingres a pictat în jur de 177 de opere și a realizat mii de desene pregătitoare.

Domnul, doamna și domnișoara Rivière, 1805, Paris, Luvru
Napoleon I pe tronul imperial, 1806, Paris, Musée de l'Armée
Doamna Devauçay, 1807, Chantilly, Condé
Baigneuse numită *„din Valpinçon",* 1808, Paris, Luvru
Joseph-Antoine Moltedo, 1810, New York, M.M.
Jupiter și Tetis, 1811, Aix-en-Provence, Granet
Visul lui Ossian, 1813, Montauban, M. Ingres
Marea Odaliscă, 1814, Paris, Luvru
Doamna de Senonnes, 1814–1816, Nantes, B.-A.
Henric al IV-lea primind ambasadorii Spaniei, 1817, Paris, Petit Palais
Omagiu lui Ludovic al XIII-lea, 1820–1824, catedrala din Montauban
Doamna Marcotte de Sainte-Marie, 1826, Paris, Luvru
Apoteoza lui Homer, 1827, Paris, Luvru
Domnul Bertin, 1832, Paris, Luvru
Odalisca și sclava, 1839, Cambridge [Mass.], F.A.M.
Ferdinand-Filip, duce de Orléans, 1842, colecție particulară
Venus Anadyomede, 1848, Chantilly, Condé
Doamna Moitessier, 1852–1856, Londra, N.G.
Fecioara cu ostia, 1854, Paris, Luvru
Baia turcească, 1862, Paris, Luvru

BIBLIOGRAFIE

Ingres, catal. exp., RMN, Paris, 1967; *Ingres,* catal. exp., Paris-Musées, Paris, 1968; E. Camesasca, *Tout l'œuvre peint de Ingres,* Flammarion, Paris, 1984.

Géricault



Doisprezece ani de activitate îi sunt suficienți lui Géricault, artist pasionat, încântător și sensibil, pentru a-și impune arta. Operele sale au avântul dezlănțuit al unui armăsar, subiectul său predilect. Subiectele din actualitate, profund gândite, de un realism științific, ilustrează tumultul vieții contemporane. Elogiază corpul, favorizează forma și compoziția, cu o factură grasă sau bine întinsă, unde predomină brunul și ocrul-roșu. Dacă întruchipează geniul romantic prin subiecte și prin expresia dramatică a operei, tehnica și stilul rămân clasice.

PARCURS BIOGRAFIC

• Théodore Géricault (Rouen, 1791–Paris, 1824), pictor francez, se naște într-o familie bogată care se instalează în 1796 la Paris. Moștenirea primită în 1808 îi permite să-și astâmpere cele două pasiuni: pictura și caii. Între 1808 și 1812, se formează în atelierul lui C. Vernet și la P.N. Guérin. Studiază Antichitatea, natura și pe vechii maeștri.

• Creația sa debutează cu tema cailor și a subiectelor militare: *Ofițer de vânătoare din garda imperială călare, șarjând* (1812, Paris), care îi aduce medalia de aur la Salonul din 1812; *Portretul unui carabinier* (cca 1812–1814, *id.*; Rouen, B.-A.); *Cuirasier rănit părăsind focul* (1814, Paris, Luvru; New York, Brooklyn M.); *Trenul de artilerie* (cca 1814, München, N.P.).

• Din 1816 în 1817, ca urmare a eșecului la concursul pentru Premiul Romei, Géricault întreprinde călătoria în Italia pe propria cheltuială; stă în principal la Roma. Este pasionat de maeștrii Renașterii și de clasicismul secolului al XVII-lea. În primele sale pânze, caii sunt foarte numeroși: *Cursă de cai fără hățuri* (1817, Lille; Paris, Luvru), *Cursă de cai nestruniți la Roma (id.* Baltimore, Walters A.G.), *Cal oprit de sclavi* (1817–1818, Rouen).

• Întors la Paris, se ocupă de peisaje și de studii de animale: *Peisaj cu apeduct* (1817–1820, New York), *Peisaj cu mormânt roman* (cca 1818, Paris, P.P.); *Peisaj eroic cu pescari* (*id.*, München, N.P.), *Îmblânzire de tauri (id.*, Cambridge [Mass.], F.A.M.), *Târg de vite* (1817, *id.*). Observă protagoniștii luptelor de box, redă expresia copilului *Alfred Dedreux* (1817, Paris, colecția R. Lebel; New York, M.M.) sau pe aceea din *Portretul unui oriental* (1819–1821, Besançon).

• Evenimentele contemporane, istorice și politice îi hrănesc opera: *Căruță cu soldați răniți* (1818, Cambridge [M.B.]) ilustrează retragerea din Rusia. Relatează fapte diverse: uciderea magistratului A. Fualdès la Rodez și naufragiul vaporului *Meduza*, pe care le transformă în epopei tragice. Pentru a realiza această ultimă operă, desenează, pictează nenumărate schițe din care se naște un tablou de mari dimensiuni, *Pluta „Meduzei"* (1819, Paris), considerată manifestul romantismului pictural. Epuizat de această realizare, care are succes, dar naște și controverse, suferind de depresie, nu onorează o comandă a guvernului și o cedează lui *Delacroix. Se retrage la Fontainebleau.

• Prezent la Londra, între 1820–1821, Géricault expune cu succes *Pluta „Meduzei"*, îi descoperă pe *Constable, J.H. Füssli, acuarelele lui *Turner; se ocupă de litografie și gravează scene ale vieții cotidiene luate pe viu, subiecte sportive. Pictează *Derby la Epsom* (1821, Paris).

• La Paris, cariera lui sfârșește cu *Cuptorul* (cca 1821–1822, Paris); schițe pentru *Deschiderea porților Inchiziției, Comerțul cu sclavi; Portretul Luizei Vernet copil* (cca 1818–1819, Paris, Luvru); *Portretul unui locuitor din Vendeea* (cca 1822–1823, *id.*) sau cu scene de furtună. Seria celor zece portrete de maniaci, dintre care cinci pierdute, modele clinice exemplare pentru boală, este executată la inițiativa psihiatrului Georget: *Împătimita jocului* (1822–1823, Paris, Luvru); *Cleptomana* (*id.* Gand, B.-A.); *Pizmașa* (*id.* Lyon). Géricault abordează aceste portrete în respectul total al realismului științific; conferă, fără voyerism sau falsă sensibilitate, o adevărată demnitate acestor excluși ai vieții.

Pictor, gravor și sculptor la un moment dat, Géricault se stinge prematur. Arta sa deschide perspective, în secolele al XIX-lea și XX, tinerilor Delacroix, lui *Daumier, *Courbet, Manet, Degas, *Cézanne și pictorilor artei moderne franceze.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Fascinat de cai, Géricault face din ei motivul său predilect în temele pe care le abordează: ofițerul, bătălia, sclavia, mai târziu munca la câmp, cursele de cai, potcovarul. Pictează și subiecte sportive (box, trapez), portrete (copii, adulți și alienați), peisaje și fapte diverse celebre (crimă, naufragiu). Formatele sale sunt variate, uneori imense.
Dacă statul îi cumpără puține opere, prietenii (Marceau, Dedreux, litograful Charlet, psihiatrul Georget, pictorul H. Vernet) îl colecționează.
La Paris, la pictorul C. Vernet, Géricault este preocupat să picteze cai. În atelierul lui P.N. Guérin, pictor istoric academist, la Școala de Bele Arte, el se inițiază în arta neoclasică a lui *David. Baronul Gros îi inspiră compoziții noi. Copiază în manieră foarte personală vechii maeștri ai Luvrului: portretele ecvestre ale lui Van Dyck și *Tizian, leii lui *Rubens, pânzele lui *Rembrandt, *Potopul* lui *Poussin.
În Italia, la Florența, Roma și Napoli, reține lecția sculpturii Antichității, arta Renașterii, frescele lui *Michelangelo și ale pictorilor *Carracci. Maestrul său este de asemenea natura.
În Marea Britanie, Géricault este impresionat de peisagiștii și pictorii animalieri englezi, de Constable, de Füssli... La Bruxelles, vizita la David reînsuflețește admirația sa pentru tehnica și plasticitatea maestrului. Azilul și morga îi vor alimenta preocuparea pentru realismul științific.

• Pasiunea pentru cai și pentru evenimente militare contemporane îl incită pe Géricault să picteze cu o mare expresivitate soldați și câmpuri de luptă. Dacă ofițerul imperial cu elan de erou învingător este redat printr-o compoziție și o tușă avântate, savuroase, ofițerul rănit care își ghidează calul pe o pantă abruptă se înscrie într-o construcție descendentă; agitația este accentuată de zonele mari de culoare așezate fără relief sau vigoare. Ulterior, artistul atinge liniștea în peisajele sale clasice, apropiate de acelea ale lui Poussin.
• Géricault își afirmă gustul pentru echilibrul maselor, precizia mișcării, puritatea plastică liniară a nudului academic. Subiectele de actualitate inserate în mari compoziții istorice *(Pluta „Meduzei")* antrenează cultura sa clasică către o reprezentare „modernă"; compozițiile pe diagonală necentrate pun în valoare nudurile cadaverice de un realism funebru. Paleta sa se simplifică în tonuri pământii scăldate într-un contrast de umbre și lumini. Schițele pregătitoare pentru siluete sau chipuri uneori neterminate sunt de fapt portrete pătrunzătoare.
• Noua obiectivitate a peisagiștilor englezi îl fascinează; este atent în special la calitatea luminii lui Constable. Cursele de cai arată că alianța între viteză și forma neoclasică este imposibilă: spontaneitatea mișcărilor calului în galop, accentuată de o factură avântată, este incompatibilă cu forma neoclasică „pură", ideală, imobilizând gestul și ranforsând acest „areț" al mișcării

UN MARE MAESTRU

◆ Pictor celebru în timpul vieții, dar și controversat, Géricault este cunoscut de public și prin litografii. După moarte, capătă o dimensiune mitică.
◆ Géricault este considerat după pânzele sale neoclasic, deși se află departe de neoclasicismul rece al davidienilor, sau romantic prin modernitatea subiectelor și prin felul în care le tratează. Accente de realism sau izbucniri lirice îi completează paleta sincretică.
◆ Scapă oricărei clasificări artistice pentru că urmărește permanent să-și concilieze propriile contradicții, să-și vindece insatisfacțiile. „Accelerarea morții" (J. Michelet) nu-i lasă timpul de a-și atinge ținta. Totuși se arată novator în alegerea subiectelor. Este primul pictor care reprezintă o luptă de box și singurul din timpul său care înfățișează îmblânzirea cailor. Dă faptelor diverse o dimensiune istorică.
◆ Împreună cu pictorul A.J. Gros, este unul dintre primii artiști francezi care practică litografia.
◆ Acordă adesea importanță compoziției și plasticii sculpturale clasice în detrimentul subiectului. Limbajul clarobscurului și un duct eliptic caută să fixeze mișcarea instantanee. Prin factura lor, prin culoarea larg pensulată, pânzele păstrează un caracter de schiță care deschide drumul către o redare „modernă", mai liberă.

printr-o factură în straturi, netedă și iluzionistă. Senzația și emoția romantice se opun rațiunii și eroismului neoclasice.

• Realismul ultimelor sale tablouri monocrome este produsul unei observații ascuțite și fără prejudecăți a umanității, țărani, mineri sau muncitori în mizerie. Capete și fragmente de corp mutilate, imagini de o cruzime neegalată, sunt ridicate la rangul de adevărate „tablouri", expresii ale unui romantism absolut. Studiile de alienați, de un realism științific aparent glacial, îl obligă pe spectator să înfrunte realitatea acestor nebuni serioși, să recunoască existența lor.

• De-a lungul întregii sale opere, pentru a-și exprima cu forță subiectele, Géricault este în căutarea unor noi expresii plastice. Este împins, spune el, de „această febră a exaltării care răstoarnă și domină totul și produce capodopere".



Ofițer de vânătoare din garda imperială călare, șarjând
1812. Ulei pe pânză, 2,92 x 1,94 m, Paris, Luvru

*Pictor încă necunoscut, Géricault stârnește uimire la prezentarea acestei opere. Precizia observației, elanul cavalerului și al calului, tușa înaripată relevând mai degrabă caracterul unei schițe decât opera finită aduc elemente foarte noi pentru epocă. Compoziția îl amintește pe Gros, avântul pe *Rubens, lumina pe *Rembrandt. Modernitatea romantică rezidă în alegerea momentului, când grandoarea imperială din Rusia tremură, sublimată de acest erou care „se întoarce către noi și speră" (J. Michelet). Géricault pictează îndoielile timpului său, ruinele imperiului, conștiința morții. Factura grea rupe cu clasicismul davidian.*



Pluta „Meduzei"
1819. Ulei pe pânză, 4,91 x 7,16 m, Paris, Luvru

Fregata Meduza *naufragiază în 1816. Timp de treisprezece zile, o plută îi duce în derivă pe mare pe marinari. Géricault exploatează acest fapt divers contemporan și tragic. El alege să fixeze scena momentului în care speranța devine mai aprigă la vederea unei salvări posibile. Construcția fals realistă a acestui ciorchine omenesc (morți și supraviețuitori înlănțuiți, surprinși în patetismul clipei) este expresia romantismului.*
În schimb, compoziția piramidală, modeleul academic al corpurilor, raporturile de umbră și de lumină, culorile pământii aparțin tuturor clasicismelor (antic, renascentist, al secolului al XVII-lea și davidian). Ca și în cazul Ofițerului..., *istoricul J. Michelet vede aici o artă angajată, un simbol al naufragiului politic al Franței.*

OPERE CARACTERISTICE

Mai mult de 300 de schițe pictate și tablouri îi sunt atribuite lui Géricault, în afară de desene, acuarele, litografii și câteva sculpturi.

Ofițer de vânătoare din garda imperială călare, șarjând, 1812, Paris, Luvru
Cuirasier rănit părăsind focul, 1814, Paris, Luvru
Trenul de artilerie, 1814, München, N.P.
Cursă de cai fără hățuri, 1817, Lille, B.-A,
Târg de vite, 1817, Cambridge [Mass.], F.M.A.
Cal oprit de sclavi, 1817–1818, Rouen, B.-A.
Peisaj cu apeduct, 1817–1820, New York, M.M.
Căruță cu soldați răniți, 1818, Cambridge [M.B.], Fitzwilliam Museum
Pluta „Meduzei", 1819, Paris, Luvru
Portretul unui oriental, 1819–1821, Besançon, B.-A.
Derby la Epsom, 1821, Paris, Luvru
Cuptorul, 1821–1822, Paris, Luvru
Pizmașa, cca 1822–1823, Lyon B.-A.
Portretul unui locuitor din Vendeea, cca 1822–1823, Paris, Luvru

BIBLIOGRAFIE

P. Grunchec, J. Thuillier, *Tout l'œuvre peint de Géricault,* Flammarion, Paris, 1991; *Géricault,* catal. exp., RMN, Paris, 1991–1992.

Delacroix



Delacroix, omul secolului său, seducător și cultivat, pasionat și riguros, istoric de artă și teoretician al culorii, se impune ca maestru al romantismului. Este unul din ultimii mari pictori decoratori. În opera lui sălășluiește cunoașterea maeștrilor clasici și a Orientului. Reușește să păstreze intact în pânze impulsul care i-a dictat primele schițe. Subiectele, compozițiile, formele, dinamice și mișcătoare, îi înflăcărează talentul avântat de colorist.

PARCURS BIOGRAFIC

• Eugène Delacroix, pictor francez (Saint-Maurice, lângă Charenton, 1798–Paris, 1863), este fiul lui V. Oeben, rudă a celebrilor ebeniști Riesner, și al lui C. Delacroix, om politic. Intră în atelierul parizian al lui P.N. Guérin apoi la Bele-Arte, al căror academism, străin noutăților picturale ale baronului Gros sau ale lui *Géricault, nu îl pasionează. La început încearcă compoziții clasice și religioase ca *Fecioara recoltelor* (1819, biserica din Orcemont) sau *Fecioara sacré-Cœur* (1821, catedrala din Ajaccio). *Dante și Vergiliu* numită *Barca lui Dante*, prima sa operă expusă la Salonul din 1822 (Paris), marchează înrudirea cu *Pluta „Meduzei"* (1819) a lui Géricault. Delacroix își începe redactarea *Jurnalului* pe care îl va continua până în 1863. De atunci expune regulat la Salon: Baudelaire devine cel mai înflăcărat susținător al său. Studiul *Orfelina cimitirului* (1823, *id.*) și *Masacrele din Chios* (Salonul din 1824, *id.*) fac din el șeful adepților romantismului și îl opun clasiciștilor conduși de *Ingres.

• Înaintea călătoriei la Londra, în 1825, Delacroix îi cunoaște deja și îi admiră pe pictorii englezi contemporani, pe *Constable, de exemplu, a cărui *Căruță cu fân* a văzut-o la Salonul din 1824. Caută subiecte în literatura engleză: Lordul Byron în *Dogele Marino Faliero condamnat la moarte* (1826, Londra, Wall. C.), Walter Scott pentru *Asasinarea episcopului de Liège* (1829, Paris, Luvru) și mai târziu William Shakespeare. Pictează câteva portrete „reale" precum *Baronul Schwiter* (1826, Londra, N.G.), imaginare sau alegorice din Orient, *O mulatră* (1824–1826, Montpellier), *Greci pe ruinele de la Missolonghi* (1826, Bordeaux) și *Turc șezând* (1827?, Paris, Luvru).

• La Salonul din 1827 expune *Moartea lui Sardanapal* (Paris), care marchează apogeul romantismului. Tabloul este apreciat de Carol al X-lea care îi comandă *Moartea lui Carol Temerarul (Bătălia de la Nancy*, 1831, Nancy, B.-A.*)*. Creează *Hristos în grădina măslinilor* (1827, Paris, Biserica Saint-Paul-Saint-Louis), *Natură moartă cu homar* (*id.*, Luvru), concepe nuduri ca *Femeie mângâind un papagal* (*id.*, Lyon, B.-A.) și *Studiu de nud culcat pe un divan* (1825–1832, Paris, Luvru). Guvernul monarhiei din Iulie contribuie la succesul *Libertății conducând poporul* (1830, Paris). Delacroix se împrietenește cu Stendhal, Mérimée, Dumas, Georges Sand și Chopin.

• În 1832, Delacroix îl însoțește în Maroc pe contele de Mornay, însărcinat cu o misiune diplomatică pe lângă sultanul Moulay Abd er-Rahman. Această scurtă călătorie îi relevă frumusețea țărilor Maghrebului și îl inspiră pentru multă vreme: *Exerciții militare marocane* sau *Fantezia* (1832, Montpellier), *Femei din Alger în apartamentul lor* (1834, Paris), *Nuntă evreiască în Maroc* (1841, *id.*), *Sultanul Marocului* (1845, Toulouse, B.-A.), *Bufoni arabi* (1848, Tours), *Turcoaice la baie* (1854, Hartford, Wadsworth Atheneum), *Trecerea unui vad în Maroc* (1858, Paris, Luvru), *Tabără arabă* (1863, Budapesta, S.M.).

• Întors la Paris, în 1833, realizează la cererea lui Ludovic-Filip la Palatul Bourbon (1833–1847, *in situ*) și la Palatul Luxembourg (1842–1846, *in situ*) picturi decorative și alegorice; pentru Galeria Bătăliilor din muzeul de istorie a Castelului Versailles, *Bătălia de la Taillebourg* (1837) și *Cucerirea Constantinopolului de către cruciați* (1841, Paris).

• În paralel, pictează *Hristos pe Cruce* (1835, muzeul din Vannes) și *Sfântul Sebastian* (1836, biserica din Nantua). Pictează portretul lui *George Sand* (1838, Copenhaga, O.S.), al lui *Chopin* (1838, Paris, Luvru) și un *Autoportret* (cca 1839, *id.*). Ilustrează subiecte literare: *Moartea Ofeliei* (1838, München, N.P.), *Hamlet și cei doi gropari* (1839, Paris, Luvru), *Naufragiul lui Don Juan* (1840, *id.*), *Logodnica din Abydos* (1843, *id.*), *Rebeca* (1846, New York, M.M.).

• În 1848, republica îi comandă *Apolo învingând șarpele Piton* (1848–1851, Paris). Decorează un salon al primăriei din Paris (distrus, schițele la Paris, Carnavalet). Pentru celelalte opere, subiectele sunt variate: *Puma* (1852?, Paris, Luvru), *Marea văzută de pe înălțimile din Dieppe* (1852, Paris, colecție particulară), *Portretul lui d'A. Bruyas*, colecționarul lui Manet (1853, Montpellier, Fabre), *Pelerinii din Emaus* (1853, New York, Brooklin M.).
• Sub al doilea imperiu, la Expoziția Universală din 1855, artistul prezintă 42 de pânze și cunoaște triumful. Primește Legiunea de Onoare, cu grad de comandor. Decorează Biserica Saint-Sulpice: *Eliodor alungat din Templu* și *Lupta lui Iacob cu îngerul* (1855–1861, Paris). Pictează *Vânătoarea de lei* (1855, Bordeaux), *Răpirea Rebecăi* (1858, Paris, Luvru), *Cai arabi bătându-se într-un grajd* (1860, *id.*), *Medeea furioasă* (1862, *id.*). Semnează ultimele creații: *Tributul arab* (sau *Luptă de arabi în munți*, 1863, Washington), scene de luptă între animale și *Tobias și îngerul* (1863, Winterthur, Muzeele O. Reinhart).

Delacroix moare de tuberculoză. *Jurnalul*, corespondența și articolele sale, proiectul pentru *Dicționarul artelor frumoase* sunt publicate postum. Opera sa, imensă și variată, este un preludiu al impresioniștilor, fovilor dar și al lui *Courbet, *Cézanne, Signac și al picturii moderne.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Pictor de inspirație religioasă, mitologică, literară și de istorie, Delacroix este fidel scenei de gen, peisajului și marinelor, naturii moarte, luptei dintre animale și portretului. Orientul, imaginar, apoi văzut în 1832, îi hrănește opera.
Comenzile publice ale lui Carol al X-lea, Ludovic-Filip, Thiers, Napoleon al III-lea... cuprind fresce de format impunător. Tablourile de șevalet pictate în ulei, acuarelele și guașele, de toate formatele, sunt cumpărate de amatori și de negustori.
Delacroix se formează în atelierul neoclasicului P.N. Guérin. Deși îi admiră pe clasici (*Rafael, *Poussin), maeștrii săi rămân coloriștii, *Tizian, *Veronese și *Rubens. Este influențat de primii romantici, Géricault și Gros, apoi de englezul R.P. Bonington, acuarelist și pictor. La Londra, îi descoperă pe Constable, *Turner, J. Reynolds și apreciază mai mult literatura romanescă de dincolo de Canalul Mânecii decât romantismul epic al lui Lamartine și Hugo.

• Clasic ca formație și convingere, Delacroix pictează la începuturile sale lucrări academiste, îi copiază pe vechii maeștri.
• Operele pe care le creează în afara comenzilor surprind prin subiectul dramatic și ținuta politică (contextul filoelen este contemporan cu *Masacrele din Chios*) și prin libertatea execuției, neobișnuită într-o compoziție clasică. Dacă pictează morbidul, îi repugnă patosul.

UN MARE MAESTRU

◆ Cu Salonul de la 1822, Delacroix devine celebru. Toate mișcările artei moderne se reclamă de la el. Pânzele sale, mai mult decât marile sale decorații, cuceresc publicul.
◆ Desprinzându-se de academism și de neoclasicism, Delacroix laudă un „clasicism al realității", un romantism al subiectului și interpretarea liberă a impresiilor personale.
◆ „Totul este subiect; subiectul ești tu însuți: sunt impresiile, emoțiile înaintea naturii", declară Delacroix; istoria contemporană, elanul animalelor sunt motive romantice. Eclectismul surselor sale literare, vizuale sau imaginare complică înțelegerea operei *(Libertatea conducând poporul)*.
◆ Rigoarea compoziției clasice și a desenului echilibrează vehemența culorii. Cu o abilitate perfectă, Delacroix evită, spune el, „infernala comoditate a periilor" și greșelile pensulei. Culoarea triturată și groasă, împăstată și totuși topită, dă operei aspectul unei schițe. Tușa hașurată sau tașistă produce un amestec optic pre-impresionist.
◆ După un travaliu pregătitor important (desene, schițe, crochiuri), Delacroix pictează dintr-o suflare. El inovează utilizarea rațională și analitică a culorii pe care o divizează în tente pure, utilizează de asemenea bitumul, cu tente pământii (care pune în pericol conservarea culorilor). Strălucirea acestora este accentuată de folosirea verniurilor bogate (după 1825).

Delacroix

• Din anii 1825–1830, Delacroix se îndepărtează de rigoarea sistematică a compoziției clasice și interpretează subiectele cu emoție, cu o scriitură liberă, câteodată schițată. Învață din estetica engleză a lui Bonington și Constable unitatea atmosferică delicată și finele vibrații colorate. Se inspiră din marii coloriști venețieni Tizian și Veronese și din flamandul Rubens în ceea ce privește entuziasmul culorii și al mișcării, mereu în respectul desenului *(Moartea lui Sardanapal)*.
• Cotitura din cariera sa se produce în 1832, o dată cu călătoria în Maroc: „Sublimul pe viu curge aici în străzi și [...] te ucide cu realitatea lui [...]. La tot pasul, există tablouri de-a gata [...]. Te-ai crede la Roma sau la Atena", scrie el. Orientul, împestrițările colorate și lumina solară îl fascinează.
• Marile lucrări decorative de la maturitate, străine de idealul epic al romantismului francez, sunt construite după o organizare clară, de o pregnantă tradiție clasică. Adaptarea la arhitectură, subiectul și stilul grandioase, puternica vigoare a coloritului care compensează slabele surse de lumină, vederea idealizată a ansamblului și precizia realistă cu care sunt tratate detaliile relevă o virtuozitate picturală și un demers estetic riguros.
• Către sfârșitul carierei, tablourile de șevalet își regăsesc compoziția clasică clară, în timp ce factura, mereu liberă și spontană, se acordă cu subiectul și cu sentimentele pictorului.



Moartea lui Sardanapal
1827. Ulei pe pânză, 3,95 x 4,95 m, Paris, Luvru

Această compoziție tragică, inspirată dintr-o dramă de Byron, este explicată în catalogul Salonului din 1827: „Insurgenții asediază palatul [...]. Culcat pe un pat superb, în vârful unui imens rug, Sardanapal le ordonă eunucilor și ofițerilor palatului să-i stranguleze femeile, pajii, caii și câinii favoriți: nimic din ceea ce a servit plăcerilor sale nu trebuie să-i supraviețuiască [...]. Baleab, paharnicul lui Sardanapal, aprinde rugul și se aruncă și el."
Tabloul curmă învățăturile academiste ale perspectivei, lizibilitatea formelor și culorilor. „Primele reguli ale artei par să fi fost violate de subiectivitate", biciuiește Delécluze, un critic de viziune davidiană. Într-adevăr, Delacroix pictează frământarea dramatică și panica sângeroasă: plastic, exacerbarea emoțiilor este servită de marginile pânzei care taie scena, de etalarea și îngrămădirea ființelor și bogățiilor organizate într-o piramidă cromatică răsturnată spre spectator. Căldura tentelor îmbrățișează compoziția; tușa agilă înconjoară corpurile și obiectele.



Cai arabi bătându-se într-un grajd
1860. Ulei pe pânză, 64,4 x 81 cm, Paris, Luvru

Delacroix pictează un instantaneu al acțiunii, strigătele oamenilor și zgomotul copitelor. Grajdul, altădată calm, devine într-o clipă un loc unde viața arde la cote înalte. Delacroix scormonește printre amintirile sale marocane: „Am văzut acolo tot ceea ce Gros sau Rubens au putut imagina mai fantastic", scrie el. Agitația și emoția fulgurante sunt redate într-o manieră ritmică și avântată și cu o factură dinamică și schițată care ranforsează elanul atitudinilor și gesturilor.

OPERE CARACTERISTICE

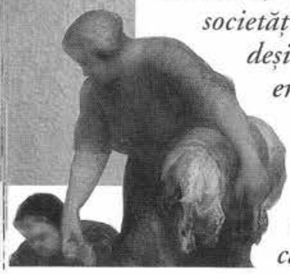
Fresce, pânze, schițe pictate, acuarele, schițe, gravuri, litografii, opera lui Delacroix numără în jur de 853 de lucrări catalogate și mii de desene, pasteluri și laviuri.

Dante și Vergiliu, numit *Barca lui Dante*, 1822, Paris, Luvru
Masacrele din Chios, 1824, Paris, Luvru
Orfelina cimitirului, 1823, Paris, Luvru
O mulatră, 1824–1826, Montpellier, Fabre
Greci pe ruinele de la Missolonghi, 1826, Bordeaux, B.-A.
Moartea lui Sardanapal, 1827, Paris, Luvru
Libertatea conducând poporul, 1830, Paris, Luvru
Exerciții militare marocane sau *Fantezia*, 1832, Montpellier, Fabre
Femei din Alger în apartamentul lor, 1834, Paris, Luvru
Chopin, 1838, Paris, Luvru
Autoportret, cca 1839, Paris, Luvru
Nuntă evreiască în Maroc, 1841, Paris, Luvru
Cucerirea Constantinopolului de către cruciați, 1841, Paris, Luvru
Bufoni arabi, 1848, Tours, B.-A
Apolo învingând șarpele Piton, 1848–1851, Paris, Luvru
Vânătoare de lei, 1855, Bordeaux, B.-A.
Lupta lui Iacob cu îngerul, 1855–1861, Paris, Biserica Saint-Sulpice
Cai arabi bătându-se într-un grajd, 1860, Paris, Luvru
Tributul arab, 1863, Washington, N.G.

BIBLIOGRAFIE

L. Rossi Bortolatto, *Tout l'œuvre peint de Delacroix*, Flammarion, Partis, 1984; *Delacroix, le voyage au Maroc*, Institut de Monde arabe et Flammarion, Paris, 1994; P. Rautman, *Delacroix*, Citadelles et Mazenod, Paris, 1997; *Delacroix, ses dernières années*, catal. exp., RMN, 1998; *Delacroix ou la naissance du romantisme*, RMN, Rouen, 1998.

Daumier



Daumier, republican fervent, observator atent al moravurilor și al societății timpului său, este cunoscut în principal pentru caricaturi, deși pictura era pasiunea lui. Sensibil, spontan, intuitiv și empiric, pictează omul obișnuit cu compasiune și tandrețe, înfierează burghezia cu justețe și realism. Variațiunile sale în jurul aceleiași teme revelează o plastică foarte pregnantă și singulară, variată, brună, bogată în pastă, accentuată uneori de tușe colorate. Finisarea, adesea percepută ca neterminată, este foarte expresivă și uimitor de modernă.

PARCURS BIOGRAFIC

• Honoré Daumier (Marsilia, 1808–Valmondois, 1879), artist francez, este fiul unui rămar și pictor decorator, atras la Paris de cariera de scriitor. Pentru a micșora dificultățile financiare ale părintelui său, Daumier lucrează de tânăr într-un atelier de litografie, unde manifestă un talent precoce pentru desen. În 1821, studiază cu A. Lenoir, un fost elev al lui *David și fondatorul Muzeului Monumentelor franceze, apoi se formează singur la Luvru și la Académie Suisse, pe care o frecventează între 1823 și 1828.

• Daumier îmbrățișează o tumultuoasă carieră de caricaturist politic remarcat, sub bagheta polemistului Philipon, fondatorul *Caricaturii*, în 1830, al revistei *Charivari*, în 1832, și al *Asociației lunare*, în 1834. Artistul realizează desene, litografii (*Strada Transmonain*, 1834; *Pântecele legislativ*, *id.*) și modelează busturi în lut; ironizează cu o acuitate fără egal oamenii politici și moravurile epocii. Pictura sa cu cronologie nesigură este deja foarte personală: *Acvafortistul* (cca 1836, Paris, colecție particulară); *Lucrători pe stradă* (cca 1839, Cardiff); *Noctambulii* (cca 1847, *id.*); *Cuplu cântând* (cca 1847, Amsterdam, Rm.); *Baigneurs* (cca 1847, Glasgow, A.G.); *Doi avocați* (cca 1848, Lyon). Neacceptarea operelor sale la expozițiile Salonului accentuează atitudinea contestatară a lui Daumier față de juriul academic.

• Revoluția din 1848, a III-a Republică și prietenii determină înflorirea și recunoașterea picturii sale. Proiectul tabloului-schiță *Republica* (1848, Paris), reținut de juriul favorabil guvernului provizoriu, nu se materializează, dar Daumier expune de atunci la Salon: *Tâmplarul, fiul și măgarul* (1849, Glasgow); *Don Quijote ducându-se la nunta din Gamache* (cca 1850, Boston, colecția Paine). Creația picturală cunoaște o înseninare: *Emigranții* (cca 1849, Minneapolis); *Îl vrem pe Baraba (Ecce Homo*, către 1850, Essen, Folkwang M.); *Fardeau* (cca 1850, Praga, Narodni G.); *O sală de așteptare* (cca 1851, Buffalo, N.Y.), *Fugarii* (1852–1855, Winterthur, M. O. Reinhart).

• Către 1853 se împrietenește cu pictorii Barbizonului (Millet, T. Rousseau) și cu Corot care, dincolo de peisaje, se interesează ca și el de viața obișnuită. Daumier ilustrează *Amatorii de stampe* (1853–1855, Alger) și *Amatorul de stampe* (cca 1860, Philadelphia și Paris), *Trei avocați discutând* (cca 1856, Washington) sau ambianța colorată din *Întoarcerea de la piață* (cca 1856, Winterthur, M. O. Reinhart).

• Literatura și teatrul îi furnizează subiecte, precum fabula lui La Fontaine *Hoții și măgarul* (cca 1858, Paris, Luvru), *Drama* (cca 1859, München), *Crispin și Scapin* (cca 1858–1860, Paris), *Don Quijote*, singur sau cu Sancho Panza (de la 1849 la 1873, München, A.P.; Melbourne, N.G.V.; New York, M.M.; Paris, Orsay...). Urmărește acest filon literar pictând *Bolnavul închipuit* (1862–1863, Merion [Penn.], B.F.). Operele următoare: *Un vagon de clasa a treia* (cca 1862–1864, New York; Cardiff, N.M. of Walles), *Așteptarea la gară* (cca 1863, Lyon, B.A), *Spălătoreasa* (1863, Paris) sau *Jucătorii de șah* (cca 1863, Paris, P.P.) degajă o impresie de suferință intensă. Ultimele sale opere, *Pierrot cântând la mandolină* (cca 1873, Winterthur, Muzeul O. Reinhart) și *Femeie ducând un copil* (1873, Zürich), dovedesc încă o dată modernitatea facturii sale. Atins de cecitate, Daumier trăiește într-o mare sărăcie cu tot ajutorul lui Corot; moare în urma unui atac de apoplexie.

Artist complet, desenator, litograf și modelor, Daumier nu poate să se desprindă de imaginea sa de caricaturist și să fie recunoscut ca pictor și de alții în afară de poeții și criticii Ch. Baudelaire și T. de Banville. Totuși opera sa suscită entuziasmul romanticilor *Delacroix, Préault... și al

pictorilor Barbizonului. Daumier influențează generația lui *Manet, *Degas, *Monet, *Toulouse-Lautrec, pe *van Gogh, mai târziu pe fovi, pe expresioniștii germani, Soutine, *Picasso...

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

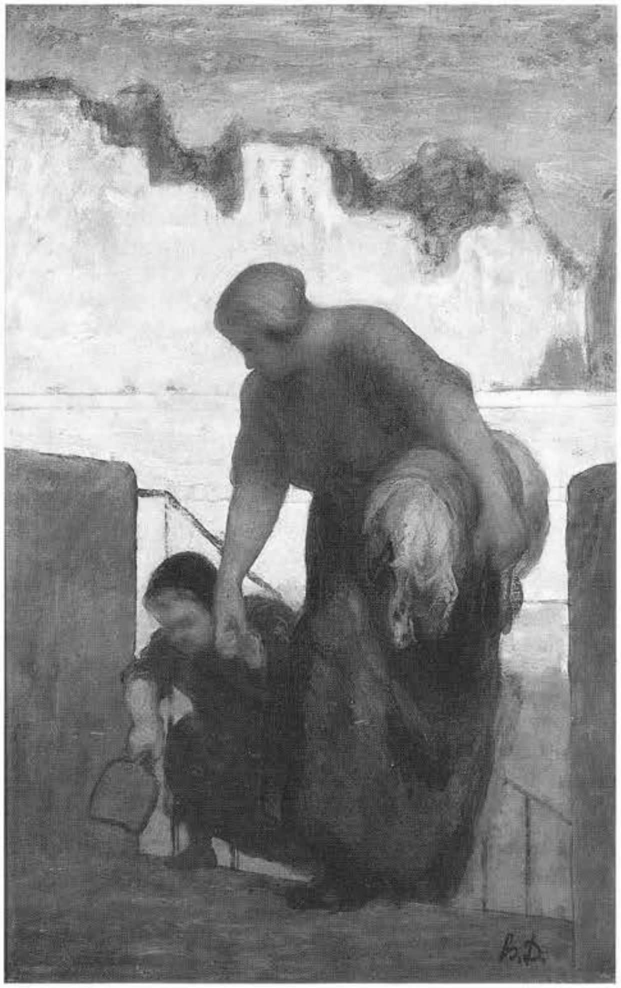
Daumier dezvoltă un număr mic de teme. Alegând să ilustreze viața cotidiană, pictează nenumărate scene de stradă, de cale ferată, evocă munca dură și profesiile „nobile" (cea de avocat, în special), dar și meserii artistice (saltimbanci, pictori, muzicieni), pe amatorii de stampe, scene de teatru (*Don Quijote, Bolnavul închipuit,* fabulele lui La Fontaine). Realizează câteva subiecte religioase și mitologice.
Picturile sale în ulei sunt realizate pe lemn sau pe pânză, de format mic sau mijlociu. Primește puține comenzi publice. Principalii cumpărători sunt prietenii, care adesea îi fac și comenzi.
Inițiat în pictură de neoclasicistul A. Lenoir, Daumier se întoarce apoi către sculptura antică și arta lui *Tizian, revine la pictură, admiră contrastele luminoase ale lui *Rembrandt și dinamica mișcării la *Rubens. Spaniolii îl sensibilizează pentru tenebrism. Echilibrul compoziției și figurile din fantezie ale lui *Fragonard îl impresionează.

• Creația lui Daumier nu evoluează după o logică riguroasă. Începe prin a fi caricaturist politic, arătându-se lucid, emoționant și imaginativ, apoi se întoarce către pictură și gravură.
• Condiția modestă, percepția intuitivă a lumii pariziene, ancorarea sa în realitate, servită de o memorie „uluitoare și cvasidivină care îi ține loc de model" (Baudelaire), și o imaginație fecundă îl conduc către prezentarea a nenumărate fațete ale condiției umane, uneori inspirate din texte literare. Dimensiunile universale ale muncii și ale sărăciei individului obișnuit surprind în tablourile lui Daumier. Le tratează simplu, fără falsă sensibilitate sau efect declamatoriu. Compoziția este sobră și expresia sinceră.
• După P. Georgel, nu există „nimic mai înșelător ca realismul său. Observația la el este soră cu visul; în profunzimile memoriei, miticul și realul se confundă" (1972). Pentru R. Fohr (1999), realismul interiorizat al lui Daumier „este servit de un meșteșug schimbător, într-o constantă evoluție, dar de o prospețime puțin obișnuită: o materie groasă și onctuoasă, când mângâiată de pensulă, când «flocoasă» sau triturată nervos, un colorit dens și cald, pe bază de terra și ocruri, accentuat de tente deschise, de tonalități subtile și de străluciri fulgurante, un clarobscur..." Daumier opune volume, creează contraste luminoase și artificiale și îndrăznește să prezinte nefinitul operei, fapt inacceptabil în pictură la vremea aceea, dar perceput astăzi ca modern: „Reîncep de douăzeci și cinci de ori; la sfârșit termin totul în două zile".
• Aplică picturii stilul litografiilor, în grafism, în modularea alburilor și negrurilor transpuse în ulei în brunuri și ocruri, demne de clarobscurul lui Rembrandt *(Îl vrem pe Baraba)* – opere relevate uneori prin pete de culoare, roșu, albastru, verde sau galben. O anumită și rară precizie a modeleului poate să se alăture unei forme schițate și pictate în genul lui Rubens *(Emigranții)*, unei siluete întrezărite, unui profil pierdut. Înainte de a le desena sau picta, modelează figurile în lut. Uneori procedează la înscrierea în pătrate a personajelor, ebosează masele, pune împăstări și accente de alb, trasează sau creează la hazardul pensulei sale. Stăpân pe meșteșug, Daumier trece cu ușurință de la o tehnică la alta.

UN MARE MAESTRU

◆ Pictor rău primit de marele public și de mediul artistic al epocii sale, excepție făcând Delacroix, Corot, Millet, Daumier nu cunoaște succesul pe care îl merită. Rămâne neînțeles, adesea puțin cunoscut.
◆ Apreciat ca realist și vizionar datorită intuițiilor sale plastice, Daumier este un artist singular care, departe de convențiile timpului, anunță prin factura sa arta modernă.
◆ Își însușește subiecte ancorate în realitate (figuri de avocați, amatori de artă, scene ale vieții cotidiene obișnuite...) pe care le tratează divers. Satirele sale subliniază grotescul și tragicul.
◆ Materia picturală, de o mare putere plastică, variată și rapidă se adaptează fiecărei opere. Retrospectiv, tușa „nonfinită" este calificată drept impresionistă, factura puternică și gros-planurile sale sunt definite ca expresioniste.

• Punerile sale în pagină ordonate, compozițiile uneori în friză, simple și structurate, atestă un oarecare „clasicism" *(Trecătorii, Un vagon de clasa a treia)*.
• Opere de o spontaneitate absolută, unde influența lui Fragonard este sensibilă *(Pierrot cântând la mandolină)*, se află în opoziție cu preocuparea pentru expresivitate, unde chipurile și corpurile deformate sunt încercuite de negru și invadează primul plan adresându-se direct spectatorului *(Bolnavul închipuit)*.



Spălătoreasa
1863. Ulei pe pânză, 49 x 33,5 cm, Paris, Orsay

Daumier îl reprezintă pe parizianul obișnuit al celui de al doilea imperiu la lucru pe malurile Senei. Ridică această figură de femeie solitară, masivă, anonimă, banală, dar de oarecare noblețe la rangul de simbol al clasei muncitoare. Artistul lasă să se întrevadă plictisitoarea viață cotidiană a femeii, injustiția socială care pune alături în paralel omul simplu și o burghezie simbolizată de avocați aroganți, cu moravuri corupte, de amatori de stampe, nepăsători și la pândă după opere frumoase și rare, subiecte care îi vor mobiliza simțul observației de-a lungul întregii sale cariere. Factura îngrijită, care topește contururile, redă masele compacte, accentuează contrastele de clarobscur și înrudește culorile.

Don Quijote și Sancho Panza
cca 1868. Ulei pe pânză,
52 x 32,6 cm,
München, Neue Pinakothek

Timp de mai mult de douăzeci de ani, Daumier a tratat tema lui Cervantes, a cavalerului eroic și a scutierului său (19 picturi, 41 desene). În acest tablou, silueta lui Don Quijote, urcat pe calul său, Rosinanta, ocupă tot spațiul, în timp ce fidelul Sancho îl urmează la distanță, parcă târându-se și bombănind. Cavalerul fără chip își impune prezența înaltă. Sancho, cufundat în peisajul pietros și lumina intensă, se pierde în natura aridă și argiloasă dominată de un cer albastru-strălucitor. Sobrietatea compoziției este eminamente modernă. Economia formelor și a culorii întărește opoziția dintre mârțoagă și stăpânul său plin de siguranță dar în același timp scheletic, între orizontul curb și lancea dreaptă. Factura, larg pensulată, într-o materie uscată, se armonizează cu acest stil grafic care evocă maniera lui Giacometti.



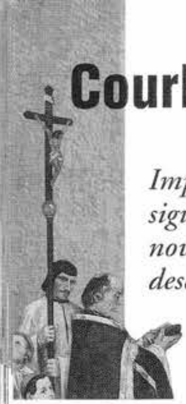
OPERE CARACTERISTICE

Daumier a realizat în jur de 330 de picturi, 4 000 de litografii, 100 desene xilografiate și 300 de desene.

Lucrători pe stradă, cca 1839, Cardiff, National Museum of Wales
Doi avocați, cca 1848, Lyon, B.-A.
Republica, 1848, Paris, Orsay
Tâmplarul, fiul și măgarul, 1849, Glasgow, A.G.
Emigranții, cca 1849, Minneapolis, I.A.
O sală de așteptare, cca 1851, Buffalo [N.Y.], Albright-Knox A.G.
Amatorii de stampe, 1853–1855, Alger, B.-A.
Trei avocați discutând, cca 1856, Washington, colecția Phillips
Trecătorii, cca 1858, Lyon, B.-A.
Hoții și măgarul, cca 1858, Paris, Luvru
Omul cu funia, cca 1858–1860, Boston, M.F.A.
Drama, cca 1859, München, N.P.
Crispin și Scapin, cca 1858–1860, Paris, Orsay
Amatorul de stampe, cca 1860, Philadelphia, M.A. și Paris, P.P.
Un vagon de clasa a treia, cca 1862–1864, New York, M.M.
Spălătoreasa, 1863, Paris, Orsay
Trei amatori, cca 1865, Paris, P.P.
Don Quijote citind, cca 1866, Melbourne, N.G.V.
Iertarea, cca 1866, Rotterdam, B.V.B.
Don Quijote și Sancho Panza, cca 1868, München, N.P.
Avocat citind, cca 1869, Winterthur, colecția Bühler
Femeie ducând un copil, 1873, Zürich, Fundația E.G. Bührle

BIBLIOGRAFIE

G. Mandel, P. Georget, *Tout l'œuvre peint de Daumier*, Flammarion, Paris, 1972; *Daumier*, catal. exp. (Grand Palais et Orsay), RMN, Paris, 1999.



Courbet

Impunător și sensibil, avid de glorie, dar generos, deschis și petrecăreț, sigur pe opțiunile sale, republican și socialist, Courbet este marele novator al realismului, al „adevărului“ în pictură. Rectitudinea desenului său, abilitatea demitentelor, siguranța penelului și a cuțitului, precizia privirii asupra lucrurilor și a ființelor, gândirea aproape metafizică asupra misterului vieții fac din el un mare maestru.

PARCURS BIOGRAFIC

• Gustave Courbet (Ornans, 1819–Elveția, 1877), pictor francez, se naște într-o familie de țărani cu dare de mână. După o scurtă formație artistică neoclasică la Besançon, sosește la Paris în 1839. Se înscrie în atelierul lui Steuben, la Académie Suisse și lucrează cu încăpățânare la Luvru.

• Courbet începe să picteze din 1836. Prima sa operă acceptată la Salon (unde va expune rareori, având în vedere respingerile succesive, până în 1870) este un autoportret, *Bărbat cu un câine negru* (1842, Paris). Producția sa este abundentă: *Disperatul* (1843, Paris, colecție particulară); *Amanți pe pajiște* (1844, Lyon, B.-A.); *Bărbat rănit* (1844, Paris, Orsay); *Bărbatul cu curea de piele* (1845, Paris, Orsay); *Violoncelistul* (1847, Stockholm, Nm.), pictat în anul în care se naște fiul său natural; *Portretul artistului* (1849?, Montpellier). Realizează câteva portrete, printre care cel al surorii sale *Juliette Courbet* (1844, Paris, P.P.) și *Portretul lui Baudelaire* (1847, Montpellier, Fabre).

• Cu începere din 1846, este preocupat de realism, pictând subiecte din viața cotidiană într-o factură avântată și onctuoasă: *O după-amiază la Ornans* (1848, Lille, B.-A.) și magnifica *O înmormântare la Ornans* (1850, Paris). Urmează *Țărani din Flagey revenind de la târg* (1850, Besançon); *Pompieri alergând la un incendiu* (1850, Paris, P.P.), a cărui sursă subterană este *Rondul de noapte* al lui *Rembrandt; *Domnișoarele satului* (1852, New York, M.M.); *Baigneuses* (1853, Montpellier), care scandalizează, și *Spărgătorii de piatră* (1854, Nantes). Courbet participă la revoluția din 1848, realizând frontispiciul ziarului *Salvarea publică*; se împrietenește cu *Daumier, C. Corot, F. Bonvin și cu scriitorii Ch. Baudelaire, J. Champfleury și cu socialistul P.J. Proudhon. În urma loviturii de stat din 2 decembrie 1851, devine un oponent al lui Napoleon al III-lea.

• În 1854, Courbet ajunge celebru până la Viena și Berlin. La Montpellier îl pictează pe colecționarul Bruyas în *Bonjour, Monsieur Courbet!*, numit și *Întâlnirea* (1854, Montpellier). În 1855, creează *Atelierul pictorului*, cunoscut și sub titlul *Alegorie reală* (Paris), promulgă *Manifestul realismului* și deschide o „expoziție cu patruzeci de tablouri“: prima expoziție a unui artist în viață prezentată în afara Expoziției Universale din 1855.

• În anii 1860 și 1870, explorează o nouă vână artistică, mai senzuală: *Domnișoare pe malul Senei* (1856, Paris); *Odihna* (1866, Paris, Orsay), și *Originea lumii (id.)*; *Somnul* (*id.*, Paris); *Femeia cu papagal* (*id.*, New York, M.M.). Excelează în toate genurile: în cel al portretului cu *Bruyas* (1853, Montpellier, Fabre), *Femeia cu pălărie neagră* (1863, Cleveland, M.A.), *Irlandeza Jo* (1866, New York, M.M.) și celebrul *Portret al lui Proudhon în 1853* (1865, Paris, P.P.); în figuri de fantezie precum *Zeghea* (1863, Toledo, M.A.); în natura moartă cu *Flori în coș* (1863, Glasgow, A.C.); în peisaje în sine sau cu animale: *Curia* (1857, Boston, M.F.A.); *Cerb la apă* (1861, Marsilia, B.A.); *Izvorul din Loue* (1864, Hamburg); *Stânci la Étretat* (1866, Ottawa N.G.); *Lăstărișul căpriorilor* [...] (1866, Paris); *Femeie în val* (1868, New York); *Marea furtunoasă* (1870, Paris).

• În 1870, izbucnește războiul franco-prusac; la apogeul gloriei, Courbet refuză Legiunea de Onoare. În 1871, se alătură prietenilor săi parizieni implicați în Comună. Ales președinte al Comisiei Artelor, salvează opere, reorganizează muzee. A III-a Republică îl acuză de complicitate la distrugerea coloanei Vendôme. Este judecat, condamnat, închis, ruinat; se exilează în Elveția. Foarte afectat și slăbit, pictează: *Mere și rodii într-o cupă* (1869, Londra); *Trei păstrăvi din Loue* (1872, Berna, K.), *Autoportret la Sainte-Pélagie* (1874, Ornans) și *Castelul din Chillon*

(id), care poartă marca detenției, și ultima sa lucrare, neterminată, *Marea panoramă a Alpilor Dent du Midi* (1877, Cleveland). Moare în exil în Elveția.

În legătură cu problema luminii, Courbet face un schimb de păreri cu contemporanii săi C. Corot și J. Wistler, cu pictorii de la Barbizon, cu E. Boudin, J.B. Jongkind. *Manet, *Degas, P. Puvis de Chavannes s-au inspirat din arta lui ca și, în afara Franței, rusul I. Repin, belgianul J. Stevens, germanul O. Müller. În secolul XX, Soutine, *Matisse, *Picasso și Balthus se referă la el.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Temele tratate de Courbet sunt variate: puține subiecte istorice, naturi moarte, portrete, autoportrete, figuri din imaginație, scene de gen și de muncă și peisaje din Franche-Comté. De format mic sau gigantic, picturile în ulei sunt cele prin care se exprimă artistul.
Comanditarii săi sunt reprezentanți ai Bisericii (biserica din Saules), municipalității (Lille, Nantes...), personaje publice (turcul Khalil-bei, colecționarul și negustorul de artă olandez H.J. Visselingh, conții de Morny, de Choiseul), câțiva mecena (A. Bruyas, F. Baudry) și prietenii (Hetzel, Castagnary, Ordinaire...).
Courbet se formează la Luvru copiindu-i pe venețienii *Veronese și *Tizian, îi apreciază pe spaniolii *Velázquez, F. Zurbarán și J. de Ribera, apoi pe olandezi, îndeosebi pe *Rembrandt și *Hals. Înțelege arta lui *Ingres, dar o continuă pe cea a lui Gros și *Géricault. Călătorește în Franța (Franche-Comté, regiunea sa natală, Fontainebleau, Le Havre), în Țările de Jos și Germania.
„Am studiat, dincolo de orice sistem și fără parti-pris, arta celor vechi și arta celor moderni" și „am săpat în profunda cunoaștere a tradiției după sentimentul rațional și independent al propriei mele individualități", declară Courbet. În 1861, acceptă să predea unui număr de treizeci de elevi cărora le recomandă o vedere obiectivă, simplă și variată a vieții cotidiene contemporane, accesibilă tuturor, sesizată și lucrată după natură.

• La început, Courbet nu își interzice nici un subiect, realizează un mare număr de portrete de prieteni și mai ales autoportrete, unde, atribuindu-și diferite roluri, relevă un anume narcisism. Cu un lirism romantic, exprimă o ficțiune poetică, câteodată premonitorie, asupra vieții sale viitoare *(Disperatul, Bărbat rănit)*. Este influențat de arta realistă și sumbră a lui Zurbarán

UN MARE MAESTRU

◆ Courbet cunoaște în timpul vieții un succes care nu este străin de violenta reacție a artei oficiale față de arta lui, considerată ca „vulgară și scandaloasă". Dacă prietenii săi, artiștii și criticii îi admiră operele, publicul nu îi recunoaște valoarea. Este reabilitat din plin în secolul XX. „Numai virtuozitatea tehnicii sale s-a bucurat de o răspândire atât de considerabilă, încât astăzi se poate susține fără exagerare că toată pictura modernă ar fi alta dacă opera lui Courbet nu ar fi existat", va spune André Breton (1935).
◆ Socialist, înflăcărat apărător în politică al republicii, se arată în pictură un revoluționar, conducătorul realismului social. Respinge formalismul academist și romantismul; totuși se înscrie ca unul dintre ultimii romantici pe linia lui Gros, *Géricault, *Delacroix.
◆ Ostil oricărei formații impuse, Courbet crede în talentul individual și în muncă mai mult decât în teorie. După ce, asemenea lui Géricault, s-a emancipat de tradiție reclamând libertate pentru artă, este primul artist care își organizează o expoziție personală ca reacție la Salonul instituționalizat.
◆ Courbet își alege subiectele și personajele din realitatea de zi cu zi: țărani, o înmormântare, pompieri, spărgători de piatră etc. Dar transgresând ierarhia genurilor, știe să transceadă subiectul pentru a face din el o alegorie socială, tratată ca o pictură istorică, de mare format.
◆ Courbet pictează „adevărul" fără a face vreo concesie pitorescului și uzează de o paletă sumbră, nevalorată, ceea ce determină ca aprecierile oficiale să atribuie picturii sale calificativul de „urâtă".
◆ Tehnica sa riguroasă cu penelul, pensula și cuțitul este rodul ezitărilor, repetărilor, reluărilor, al căutărilor constante.

(Bărbat cu pipă), de portretele crude prin veridicitatea lor și sensibile ale lui Velázquez, de arabescul și tentele luminoase ale lui Ingres *(Juliette Courbet)*.

• În 1846, Courbet se întoarce către olandezii Rembrandt și Hals, către realismul portretelor de corporații ale acestora, către autoportretele lor cu pastă groasă.

• În jurul lui 1848, atinge maturitatea artistică *(O după-amiază la Ornans, O înmormântare la Ornans)*, se emancipează de romantism pentru a tinde către idealul său, respectiv către un realism popular, pictând „adevărul" prozaic, nesemnificativ. Dovedește o mare energie plastică, bogată în tente sumbre și austere, efecte contrastante, o factură bogată, chiar dacă fără virtuozitate, și o materie prezentă, vie. Nudurile feminine și masculine din 1853 (*Baigneuses; Luptătorii*, Budapesta, S.M.) se impun ca un manifest realist al corpului uman. Avântului romantic al lui Gros și Géricault îi substituie calmul și realitatea cotidianului.

• După 1855, Courbet se află la apogeul artei. Pictează liber ceea ce vede, încrezător în propria sensibilitate. În felul acesta ia naștere arta modernă, bazată pe senzația vizuală. Abandonează tematica țărănească și o plastică evoluată; desenul devine expresiv prin simplificare și stilizare. Introduce demitentele în maniera venețiană a lui Tizian și Veronese, dar păstrează umbrele grele și întunecate, formate din culori învrăjbite și pământii. Își îmblânzește factura printr-o pastă mai fluidă și introduce glasiurile *(Domnișoare pe malul Senei, Portretul lui Proudhon)*. De-a lungul întregii sale cariere, alternează subiectele care creează plăcere (peisaje, femei) cu subiectele „angajate" (moralizatoare, politice). După Champfleury, în urma detenției, tablourile lui Courbet se încarcă de simbolism *(Femeie în val)*. În ultimii ani realizează o producție de calitate neregulată.

O înmormântare la Ornans
1850. Ulei pe pânză, 315 x 668 cm, Paris, Orsay

Această operă a provocat la Salonul din 1850 un adevărat scandal. Critica și chiar prietenii au considerat personajele „vulgare" și „urâte". Aici, Courbet își afirmă poziția sa „realistă, de prieten sincer al realității adevărate". El caută să degaje frumosul și eroismul care rezidă chiar în sânul existenței obișnuite. Artistul se referă la elemente fundamentale sociale, religioase și estetice.
Îndrăznește să grupeze pe aceeași pânză burghezi și țărani. Aduce un afront Bisericii abandonând reprezentările tradiționale ale sfinților, cerului, paradisului sau infernului, nepăstrând decât crucea. Courbet batjocorește de asemenea ordinea academică, alegând un format imens, atribuit în mod obișnuit picturii istorice, pentru a-l utiliza în această scenă de gen. Artistul slăvește „frumosul ideal" și semnează „înmormântarea romantismului". „Realismul este negarea idealismului", el este „arta democratică", va declara în 1862. Îl invită pe spectator să intre în subiect, acolo unde privește. Stilul este concret, „naiv" în sens baudelairian; este modern în conturul negru expresiv al chipurilor, în opoziția tentelor, prin dominanta sumbră, brună și factura vie.





Somnul, numit și ***Femei dormind***, ***Lene și lux*** sau ***Prietenele***
1866. Ulei pe pânză, 1,35 x 2 m, Paris, Petit Palais

Khalil-bei, un turc bogat, îi comandă două tablouri lui Courbet: acesta și Originea lumii *(1866, Paris, Orsay). Cele două personaje, două nuduri de „serai", erotice, voluptuoase, rivalizează cu figurile de Venus și de Danae ale venețienilor. Opera, de o frumusețe aparte, este mai mult alegorică decât prozaică; totuși sentimentul de senzualitate predomină. Courbet excelează în rafinamentul punerii în scenă, tentele delicate ale naturii moarte, simbolismul colierului de perle rupt, semn al greșelii, și acela al caliciului, dovadă a căinței.*



OPERE CARACTERISTICE

Courbet este autorul a mai mult de 1 050 de pânze.

Bărbat cu un câine negru, 1842, Paris, P.P
Portretul artistului, numit *Bărbat cu pipă*, 1849?, Montpellier, Fabre
O înmormântare la Ornans, 1850, Paris, Orsay
Țărani din Flagey revenind de la târg, 1850, Besançon, B.-A.
Baigneuses, 1853, Montpellier, Fabre
Spărgătorii de piatră, 1854, Nantes, B.-A.
Bonjour, Monsieur Courbet!, numit *Întâlnirea*, 1854, Montpellier, Fabre
Atelierul pictorului, numit *Alegorie reală*, 1855, Paris, Orsay
Domnișoare pe malul Senei, 1856, Paris, P.P.
Izvorul din Loue, 1864, Hamburg, K.
Portretul lui Proudhon în 1853, 1865, Paris, P.P
Somnul, numit și *Femei dormind*, *Lene și lux* sau *Prietenele*, 1866, Paris, P.P.
Lăstărișul căpriorilor la pârâul Plaisir-Fontaine Doubs, 1866, Paris, Orsay
Femeie în val, 1868, New York, M.M.
Izvorul, 1868, Paris, Orsay
Mere și rodii într-o cupă, 1869, Londra, N.G.
Marea furtunoasă, sau *Valul*, 1870, Paris, Orsay
Autoportret la Sainte-Pélagie, 1874, Ornans, M. Courbet
Marea panoramă a Alpilor la Dent du Midi, 1877, Cleveland, M.A.

BIBLIOGRAFIE

B. Foucart, *Gustave Courbet*, Flammarion, Paris, 1977; *Gustave Courbet*, catal. exp., RMN, Paris, 1977; P. Courthion, M. Anzi Robertini, *Tout l'œuvre peint de Courbet*, Flammarion, Paris, 1995.

Realismul, impresionismul, postimpresionismul, simbolismul și Art Nouveau (1849–1904)

Descoperirile din a doua jumătate a secolului al XIX-lea determină separarea științelor: filozofia devine independentă de fizică și de chimie. Progresele pe care le înregistrează știința își găsesc aplicația în industrie, dar și în artă.
În Franța, drumul acestor schimbări este deschis de revoluția de la 1848. *Courbet participă la ea activ și creează frontispiciul ziarului *Salvarea publică*. Conducător al realismului, el deranjează convențiile societății burgheze, la fel ca și *Daumier. Academismele, prezente in toate țările, sunt înlăturate: Manet, mentorul modernității, îi încurajează pe impresioniștii *Monet, Renoir etc., pe neînregimentații *Degas și *Cézanne. Japonismul îi marchează pe numeroși artiști în anii 1860 și cu atât mai mult pe cei care deschid alte drumuri estetice în anii 1870 și 1880: postimpresioniștii *van Gogh, *Toulouse-Lautrec, mai târziu neoimpresioniștii *Seurat și simbolistul primitivist *Gauguin.
Pictorii francezi nu se mai mulțumesc să lucreze la Paris, ci se instalează la Barbizon (lângă Pădurea Fontainebleau), pe coastele normande (Honfleur, Étretat...), în Bretania (Pont-Aven, Le Pouldu), în sudul Franței (Antibes, Cagnes-sur-Mer, Arles, Saint-Tropez, în special).

Evoluția înfloritoare a științelor și tehnicilor

Marile descoperiri. În 1859, britanicul Darwin publică *Originea speciilor prin selecția naturală*, prima teorie științifică a evoluției speciilor: ea spulberă ideea omului creat de Dumnezeu după imaginea Sa, pe care se sprijinea umanismul. Pervertită și extinsă la domeniul social, opera lui Darwin este utilizată pentru a lăuda elitismul rasial. În medicină, Pasteur inventează vaccinul și pasteurizarea și demonstrează că generația spontanee nu există (1860–1864), în timp ce Claude Bernard creează metoda experimentală de investigație. Botanistul austriac Mendel enunță legile eredității și fondează genetica (1865). Fiziologul francez Marey studiază funcțiile circulatorii în corpul uman, apoi mișcarea cu ajutorul cronofotografului (1882). În 1890, Branly, un alt francez, imaginează un sistem care permite recepția semnalelor de telegrafie fără fir, preludiul radiodifuziunii. Vehiculelor cu abur (1891) le urmează mașinile cu motor cu explozie (1894). Automobil Clubul Franței (1895) se mândrește cu primul Salon automobilistic (Paris, 1901). Louis Lumière este părintele cinematografului (1895). În același an, germanul Röntgen descoperă razele X. Austriacul Freud publică *Interpretarea viselor* (1900).
„Alianța posibilă și dezirabilă a științei și artei." Acestei dorințe a lui Pasteur din 1860 îi răspund primele tentative de cooperare între științele fizice și artă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Fizicianul Charles studiază efectele luminii asupra verniului; cercetările în domeniul radiațiilor ultraviolete și infraroșii ale lui A.L. Bayle servesc studiului desenului și picturii. La întrebarea lui Arago din 1839 „Va servi artelor fotografia?", pictorul clasicist Delaroche și criticul și poetul Baudelaire răspund afirmativ. Înainte de a reda peisaje și portrete, invențiile lui Niepce și Daguerre sunt utilizate pentru reproducea operelor de artă. *Delacroix, Degas și Bonnard au recurs la fotografie înainte de a picta nuduri, imagini din lumea dansului sau scene de viață, cai în mișcare la Muybridge. Portretul fotografic devine colorat natural grație lui Ducos de Hauron (1869).
Aplicațiile științei și artei se generalizează la sfârșitul secolului al XIX-lea. Razele X permit realizarea primelor fotografii după tablouri (1888). Analiza mișcării realizată de Marey în *Cronofotografiile unui om în mișcare* (1894, Paris, Bibliothèque Nationale) va găsi ecou la futuriști, entuziasmați de automobil și viteză, apoi la *Duchamp.
Artiștii practicau o chimie empirică. De acum înainte, intervine știința. Informațiile conținute în *Chimia aplicată artelor* (1818) a lui Chaptal permit industriei, la sfârșitul secolului, să producă numeroși coloranți și vopsele. În 1810, Goethe propune o *Teorie a culorilor*, reflecție asupra culorii și luminii pe care o recunosc romanticul *Friedrich și nazareeanul Overbeck... În 1839, Chevreul demonstrează în *Despre legea contrastului simultan al culorilor* [...] că „a pune o culoare pe pânză [...] înseamnă să colorezi cu o complementară spațiul înconjurător". Această percepție și *Introducere într-o estetică științifică* a lui Henry (1886) îi interesează pe coloriștii van Gogh și Seurat...

O lume în plină recompunere

Mutațiile politice, economice și sociale. Industrializarea, dezvoltarea piețelor comerciale și financiare antrenează toate țările: Marea Britanie ocupă primul loc, Germania o urmează, Franța recuperează întârzierea prin 1880. Burghezia triumfă. Marea Britanie, condusă de regina Victoria (1837–1901), organizează la Londra, în 1851, prima Expoziție Universală la Crystal Palace: această construcție concepută de arhitectul Paxton, simbol al puterii și modernității țării, este opusul solemnității picturii victoriene, care nu-i recunoaște pe prerafaeliți și pe simboliști. Chiar dacă posedă un mare imperiu colonial și piețe întinse, din 1870 puterea economică a Marii Britanii slăbește la concurență, în special, cu Germania.

După ce a învins Franța, Bismarck realizează unitatea politică a statelor germane, Reichul (1871). Marina comercială germană se dezvoltă, simbol al supremației țării. Puterea susține pictura academistă. Începe declinul Austriei lui Franz-Josef I, la distanță de unitatea germană. După ce Prusia învinge Austria, Ungaria își câștigă autonomia în cadrul Imperiului Austro-Ungar (1867). Polonia este strivită de Prusia în 1863, în timpul unei tentative de revoltă. Capii insurgenților se refugiază în Galiția austriacă.

Spania, sărăcită de războaiele de independență, se redresează cu greu.

Italia, fărâmițată și aflată în război, este unificată în 1871: Nordul se industrializează și, la Florența, apare reacția antiacademică a pictorilor *macchiaioli*, în timp ce Sudul, încă feudal, se împotmolește.

În Rusia, politica reformatoare a lui Alexandru al II-lea îi permite succesorului său, Alexandru al III-lea, să susțină industrializarea dispunând de mâna de lucru a foștilor șerbi. Repin, pictor naționalist și realist, vrea să educe poporul, la fel cum va dori proletcultismul, cincizeci de ani mai târziu. Imperiul Rus cucerește aproape toată Asia Centrală (1864–1885), apoi se angajează, alături de țările balcanice, în lupta împotriva Imperiului Otoman.

Wilhelm al III-lea, regele Țărilor de Jos, este un garant al păcii și prosperității (1849–1890) și acordă libertate artiștilor (J. Israels, Toorop). Norvegia, țara lui Munch, rămâne atașată Suediei până în 1905. Elveția, neutră din 1815 și cu o economie dezvoltată, îi inspiră lui Böcklin peisaje fără strălucire. În Statele Unite ale Americii, Lincoln nu poate să evite războiul de secesiune, care urmărește și abolirea sclaviei, decretată în 1871; cu toate acestea, negrii vor fi mult timp excluși din viața politică și economică a țării care, din 1875, devine cea mai puternică țară industrializată. La Londra, Marx, teoreticianul socialismului „științific", urmașul lui Fourier, Owen și Proudhon, crează Internaționala I (1864–1876). Internaționala a II-a va fi creată în 1889.

Evoluția culturală. În Marea Britanie, romanicerul Wells se face cunoscut cu *Războiul lumilor* (1898), o critică a lumii victoriene. Shaw, scriitor și om de teatru, desfășoară o intensă activitate în favoarea socialismului și a criticii de artă, apărându-i pe artiștii novatori. Conrad face din călătorie o căutare inițiatică. Poetul irlandez Yeats, hrănit de simbolism, împletește folclorul irlandez și misticismul.

Prusia, hegemonică și militaristă, dă naștere în literatură realismului lui Fontane și Raabe, simbolismului esoteric și religios al lui Stefan George, apoi dramelor și romanelor expresioniste ale lui Wedekind, ale lui Heinrich și Thomas Mann. Filozoful Nietzsche repune problema pangermanismului în numele unei libertăți individuale. „Tinerii hegelieni", ca Ludwig Feuerbach, sunt preocupați de dialectică și optează pentru pozițiile materialiste atee. Marx critică acest materialism mecanicist și afirmă necesitatea unei transformări radicale a societății. În muzică, Wagner își extrage dintr-un romantism impregnat de miturile germanice materia unei reînnoiri. Brahms, stabilit la Viena, adaugă romantismului puritatea muzicală. În Austria, declinul imperiului alimentează diverse tendințe: scriitorii Hofmannsthal și Trakl își pun întrebări despre viață, declinul societății și moarte; Rilke este condus de sentimentul unui Dumnezeu care va veni pentru a da un sens vieții; Kraus judecă viața vieneză cu ferocitate (revista *Torța*, 1899). Dorința de reînnoire se exprimă la Viena cu arhitectura Jugendstil. Bruckner și Mahler deschid calea serialismului și atonalității, paralel cu nașterea psihanalizei. Ungur prin naștere, virtuozul pianist Liszt trăiește la Paris. Mișcarea intelectuală „Tânăra Polonie", creată către 1890, caută o identitate națională delimitată de germanitate, de intelectualism și de materialism: este reprezentată de romanul naturalist al Gabrielei Zapolska, de poezia lirică și metafizică a lui Kasprowicz.

Belgia este ancorată în simbolism: tabloul lui Van Rysselberghe *Lectura* (1903) reunește personalitățile literare din Libre Esthétique (Verhaeren și Maeterlinck în principal). César Franck compune poeme simfonice.

În Spania, Blasco Ibañez este supranumit un „Zola spaniol". Curentul literar *costumbrismo* al lui E. Calderon descrie „uzanțele și obiceiurile" țării. Muzicienii Albeniz și Granados servesc în muzică naționalismul.

În Rusia, Cernîșevski publică în 1855 *Raporturile estetice ale artei și realității*, susținând trecerea de la comunitatea țărănească la comunitatea socialistă. Dostoievski, Tolstoi, Cehov sunt mari figuri ale realismului literar, iar Blok se distinge prin poezia sa simbolistă. Ceaikovski, cosmopolit și liric, influențat de muzicienii francezi, și Grupul celor cinci introduc noi curente muzicale.

Cu începere din 1860, „verismul" italian în literatură (de Roberto), în pictură (Fattori) și în muzică (Puccini) domină lirismul lui D'Annunzio. Compozitorul de operă Verdi cunoaște triumful. Prestigiul intelectual al Norvegiei este considerabil după 1850 grație scriitorilor expresioniști și naționaliști Ibsen și Björnson. Muzica lui Grieg îi influențează pe francezii Debussy și Ravel. Literatura americană se ilustrează cu scriitori la fel de diverși ca Hawthorne *(Scrisoarea roșie)*, Melville (*Moby Dick*, 1851), Twain (*Aventurile lui Tom Sawyer*, 1878), James, scriitor britanic de origine americană (*Ambasadorii*, 1903). Whitman rămâne marele nume al poeziei americane. În domeniul arhitecturii, Sullivan „inventează" zgârie-norii (1890–1891). Pictorii Horner, Eakins, Ryder și mai ales Whistler, Mary Cassat, Sargent „inaugurează" pictura americană.

Avatarurile unei Franțe republicane

Revoluție, lupte și deziluzii. În 1842, Sue descrie mizeria drojdiei pariziene *(Misterele Parisului)*. Pictorul realist Meissonier imortalizează nașterea celei de a II-a Republici cu *Baricada, amintire din 1848*. Hugo pronunță un discurs despre sărăcie în 1849 și, după lovitura de stat a lui Ludovic-Napoleon Bonaparte, din 2 decembrie 1851, își exprimă opoziția în *Napoleon cel Mic* (1852). Personajul său Gavroche, din *Mizerabilii* (1862), va muri pe baricade cântând progresul social. În *Educație sentimentală* (1864–1869), Flaubert înfățișează propriile deziluzii în dragoste, eșecul revoluției de la 1848 și al societății. Proudhon, socialist mutualist, este prietenul lui Courbet, care îi pictează portretul. Prefectul Haussmann schimbă, între 1853 și 1870, imaginea Parisului: construiește mari bulevarde, organizează distribuția de apă și sistemul de canalizare, amenajează spații verzi. Manet (cu lucrările reprezentând grădinile Tuileries) și Monet (în ciclul gărilor) pictează acest Paris modern, în timp ce Daumier descrie poporul micilor locuințe insalubre. Lesseps inaugurează Canalul Suez în 1869. Înfrângerea Franței de către Prusia determină proclamarea celei de a III-a Republici, la 4 septembrie 1870. Thiers negociază capitularea (28 ianuarie 1871), care implică pierderea Alsaciei și Lorenei, apoi înăbușă Comuna din Paris declanșată în martie 1871. În timpul Comunei, Courbet este președintele Comisiei de Arte Frumoase; în vreme ce el depune mărturie cu desenele sale, Hugo o descrie în *Anul teribil* (1872).
Afacerea Dreyfus (1894–1899) zguduie țara și relevă antisemitismul latent al unei părți a opiniei publice franceze: Zola îi ia apărarea lui Dreyfus și publică *Acuz!* în ianuarie 1898. Dreyfus va fi reabilitat în 1906. În acest timp, imperiul colonial se extinde; Polinezia franceză îl primește pe Gauguin în 1891.
Diversitatea culturală. Literatura și poezia franceză, de la Lamartine (născut în 1790) la Jarry (născut în 1873), dovedesc o mare vitalitate. În *Florile răului* (1857), Baudelaire celebrează, după propriile sale cuvinte, „sărbătoarea creierului". Conștiința estetică, gustul pentru noutate fac din el un mare poet și un talentat critic de artă. Este prieten cu Banville, oponent al poeziei realiste și precursor al Parnasului (1866); în acest cenaclu dedicat contemplării frumosului stau alături Gautier, Leconte de Lisle, Heredia, apoi Verlaine, autorul *Serbărilor galante* (1869), pictat de Carrière, și Mallarmé, pictat de Manet (1876). Mallarmé va deveni simbolist cu *Un zar nu va pune nicicând capăt hazardului* (1897) și regele poeților la moartea lui Verlaine. El se opune „deranjamentului tuturor simțurilor", pe care Rimbaud, imortalizat de Fantin-Latour în *Un colț de masă* (1872), îl susține în *Iluminații* (1884). Isidore Ducasse, „conte de Lautréamont", adept al excesului, parodiază stilul presuprarealist în *Cântecele lui Maldoror* (1869), după ce Flaubert descrie în *Madame Bovary* (1851–1856) moravurile și realitatea societății de provincie. Jules Verne introduce science fiction în *De la Pământ la Lună* (1865), ilustrat de Doré. Zola, prieten cu Cézanne și Manet, anunță naturalismul prin *Familia Rougon-Macquart* (1871–1893). Operele multor altor scriitori precum Maupassant, Daudet, Huysmans, France, George Sand... relevă diversitatea naturalismului. Istoricul republican Michelet, profesor la Collège de France, nu crede în imperiu, susține revoluțiile și participă la fondarea celei de a III-a Republici. Pozitivismul lui Auguste Comte este aplicat istoriei de Fustel de Coulanges. Istoria religioasă și raționalistă a lui Renan (*Viața lui Iisus*, 1863), știința enciclopedică a lui Taine, pentru care opera de artă este produsul unei epoci și al unui mediu (*Filozofia artei*, 1882), concură la înnoiri. Dar Bergson se opune pozitivismului *(Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, 1889).
În muzică, Gustave Charpentier ilustrează din plin aspirația realistă, mai mult decât Gounod, Bizet (care domină teatrul liric), Saint-Saëns sau Chabrier, prietenul lui Manet. Dacă opereta triumfă sub al doilea imperiu cu Offenbach, melodiile lui Fauré și noile sonorități ale lui Debussy marchează muzica modernă.

Hegemonia franceză în pictură

Franța este focarul reînnoirii estetice și artiștii lumii întregi converg spre Paris.
Anii 1850: de la romantism la realism. Tablourile lui Delacroix, prezentate la Expoziția Universală din 1855, sunt o dovadă permanentă a succesului romantismului. Practica peisajului în *plein air*,

considerată primordială din 1830 de pictorii de la Barbizon Theodore Rousseau, Daubigny sau Millet, se prelungeşte, marchează Şcoala de la Haga (Ţările de Jos) şi mai ales îl inspiră pe Courbet. Acesta iniţiază şi conduce din 1848 o mare mişcare novatoare: realismul. Termenul, folosit de pictor în 1855 în *Manifestul realismului*, desemnează un stil de pictură care înalţă subiectele vieţii cotidiene la rang de tablouri de Istorie. Courbet propune o viziune obiectivă şi simplă a vieţii contemporane. Daumier, Millet, Meissonier se înscriu în această arie de preocupări, ca şi fotograful Marville. Cu „Expoziţie cu patruzeci de tablouri", prezentată în afara Expoziţiei Universale din 1855, Courbet realizează prima retrospectivă a unui artist în viaţă.
Realismul se exprimă în Belgia prin Şcoala din Tervueren cu Dubois, un prieten al lui Courbet. Americanul Whistler introduce în Anglia peisajul realist francez. La Frankfurt, Courbet încurajează opera lui Thoma, iar Leibl îl admiră pe „maestru". Arta berlinezului Menzel relevă un realism academist naţionalist. În Austria, Wasmann şi Waldmüller se concentrează pe subiectele ţărăneşti. *Macchiaiolii*, pictori florentini „taşişti" ca Fattori, sesizează în anii 1860 viaţa contemporană şi rurală, peisajele, portretele, într-o gamă de tente surde şi un clarobscur accentuat. Către 1870, rusul Repin, aparţinând grupului naţionalist şi realist itinerant *Peredvijniki* („ambulanţii") fondează o „artă rusă".
Prerafaeliţii şi japonizanţii. Britanicii Hunt, Rossetti şi Millais, ostili academismului victorian, îşi încarcă picturile cu aluzii politice. Nostalgici ai trecutului şi naţionalişti, aceşti „prerafaeliţi" iau ca subiect domeniul religios, alegoria şi legendele medievale sau operele literare, ca model arta gotică şi pe pictorii italieni anteriori lui Rafael.
Cu începere din 1860, ca urmare a tratatului comercial între Statele Unite ale Americii şi Japonia, artiştii descoperă cărţile şi stampele japoneze ale lui Hokusai (*Hokusai Manga*, 1814–1848) şi Hiroshige. Estetica stampei japoneze introduce în pictură formate neobişnuite, cadraje singulare şi compoziţii pe mari diagonale, descentrate sau trunchiate, şi motive văzute în gros-plan; artiştii reiau formele suple înconjurate cu negru, aplaturile vii şi mate, abandonul modeleului şi al clarobscurului.
Arta oficială şi cumpărătorii. În Franţa, pictura oficială, numită şi „artă pompieristică", reflectă învăţăturile din academiile de artă, bazate pe nudul Antichităţii greco-romane, pe arta maeştrilor Renaşterii, pe rigoarea clasicistă a lui *David şi pe idealismul lui *Ingres. Calea este urmată între alţii de Cabanel, Gérôme, Bouguereau. Temele tratate, vide de conţinut şi de sens, devin poncife. Într-o compoziţie echilibrată, cu desenul perfect al liniei şi detaliului, cu factura „finisată", pictura istorică şi portretele mondene sunt dulcege, nudurile languroase, idealizate şi convenţionale. Napoleon al III-lea susţine această artă: statul cumpără *Naşterea lui Venus* (Cabanel, 1863). Burghezia este satisfăcută şi pictorii academişti primesc multe comenzi de portrete. Dacă Ingres, Flandrin sau Winterhalter trăiesc bine datorită acestor comenzi, ambiţia îi poartă totuşi către pictura istorică, în timp ce Carolus-Duran şi Bonnat îşi vor pune mai târziu talentul în slujba portretului monden. Idealul pictural al germanului Anselm Feuerbach se inspiră din arta eclectică a lui Couture. Cât despre portretistul american Sargent, celebru la Paris şi apoi la Londra din 1884, el este fidel artei victoriene.
Artiştii în luptă cu arta oficială: revolta „refuzaţilor". Courbet intră în contradicţie cu regulile Academiei de Bele-Arte: artistul neagă ierarhia genurilor, nu respectă convenţiile care cereau ca un ţăran şi o notabilitate să nu fie egal reprezentaţi, nu ezită să se exprime într-un realism câteodată nemilos, cu o pensulaţie apăsată. La rândul său, Manet scandalizează juriul şi publicul expunând primele sale pânze, pictate prin mase, pete, prin largi suprafeţe colorate sau negre, fără modeleu, ca în stampele japoneze. Când în 1863 juriul refuză mai mult de 3 000 de opere din 5 000 propuse, artiştii se revoltă: Napoleon al III-lea cedează deschizând Salonul refuzaţilor, separat de Salonul oficial, dar situat în acelaşi edificiu. Manet, Monet, Whistler, Pissarro, Jonkind, Fantin-Latour şi în special Cézanne expun aici. Această „secesiune" inaugurează sfârşitul războiului cu atotputernica Academie, creată cu două secole mai devreme.
1863 este o dată de răscruce, aceea a morţii lui Delacroix şi a prezentării tabloului *Olympia* de Manet, a *Băii turceşti* a lui Ingres, a *Naşterii lui Venus* a lui Cabanel. Prerafaelitul Millais este ales membru al Royal Academy. Gustave Doré ilustrează *Don Quijote* de Cervantes. Secţiunea peisajului istoric al concursului pentru Premiul Romei este suprimată. În acel an se nasc Signac, viitor neoimpresionist, Sérusier, viitor nabist „cu barba roşu-aprins", Munch, viitor simbolisto-expresionist, iar arhitectul Viollet-le-Duc începe restaurarea Castelului Pierrefonds.
Impresionismul: un succes internaţional. Cu operele lui Corot, Daubigny, Boudin şi Jongkind se afirmă peisajele câmpeneşti, de tradiţie franceză şi britanică, libere de orice subiect istoric: sensibilitatea elementelor naturii la variaţiunile luminoase şi atmosferice, cum se vedea în opera lui Courbet, atrage atenţia viitorilor impresionişti. Fotografiile cu malul mării ale lui Le Gray prefigurează de asemenea cercetările impresioniste. În afara câtorva artişti realişti, toţi apărătorii reînnoirii picturale vor cunoaşte o perioadă impresionistă. Monet, conducătorul mişcării din 1862, este înconjurat de Renoir, Pissarro, Sisley, Berthe Morisot, Bazille... Ei încearcă să sesizeze mişcarea, natura, modernitatea, atmosfera fugitivă în tablouri pictate în *plein air*. Mici tuşe variate,

de culori pure, primare și complementare, sunt aplicate rapid pe o pânză preparată cu alb, cu trăsături de penel sau de pensulă care, văzute de la distanță, recompun motivul. Îndepărtați de circuitul oficial, ei își expun „mâzgăliturile" în 1874 în atelierul fotografului Nadar; Manet, care nu se consideră impresionist, nu participă. În schimb, Cézanne și Degas vor rămâne fideli impresionismului prin prezență, dar nu prin estetică. Alte șapte expoziții impresioniste se succed până în 1886. În 1884, ia naștere Salonul independenților care admite toate tendințele.

Impresionismul se răspândește în întreaga Europă și în Statele Unite ale Americii. Americanca Mary Cassatt trăiește în Franța, compatriotul ei Whistler introduce în Marea Britanie peisajul impresionist apreciat de Wilson Steer, sensibil la arta lui Renoir și Monet. Peisagistul scoțian MacTaggart suferă influența impresionismului, la fel ca și germanul Liebermann, fondatorul mișcării Secession din Berlin (1890), și peisagistul Stanislawski din „Tânăra Polonie". Rușii Levitan și Serov se distanțează de academismul rus, ultimul îndreptându-se spre impresionism. Impresioniștii italieni Nittis și Zandomenegh (prietenul lui Degas și Renoir) se instalează la Paris, în timp ce Reycend rămâne la Torino.

Postimpresionismul: neoimpresionism, nabism, Școala de la Pont-Aven și japonism. În 1886, impresioniștii se separă. Între 1886 și 1891, Seurat pune bazele raționale ale esteticii impresioniste folosind informațiile științifice și elaborează divizionismul. Pictorii Pissarro, Luce și Signac adaptează neoimpresionismul la toate temele. Stilul difuzează în Belgia (Van Rysselberghe) și în Italia (Pelizza da Volpedo) cu începere din 1887.

Către 1888, la prezentarea tabloului-manifest al lui Sérusier *Talismanul*, câțiva pictori își atribuie denumirea de „nabiști" (profeți în ebraică). Bonnard devine „nabistul foarte japonard", Vuillard exprimă un intimism grațios, M. Denis, „nabistul cu icoane frumoase", reînnoieste arta sacră într-un ton simbolist și susține că trebuie „să-ți amintești că un tablou [...] este în primul rând o suprafață plană acoperită de culori, asamblate într-o ordine oarecare". Flamandul Verkade este supranumit „nabistul obeliscal"; danezul Ballin, ungurul Rippl-Ronai și elvețianca Vallotton se raliază grupului.

Școala de la Pont-Aven se constituie și ea în 1888. Gauguin, Anquentin, Émile Bernard și olandezul Meyer De Haan se instalează în satul Pont-Aven (Finestère). Practică o artă sacră, pură și poetică, inspirată de o Bretanie sălbatică și „primitivă", unde cloisonismul și sintetismul se alătură: figura este încercuită cu negru ca în stampele japoneze, iar culoarea în aplat elimină detaliile.

După ce au hrănit interesul unor artiști ca Manet sau Degas, stampele japoneze devin foarte în vogă între 1876 și 1895. Van Gogh își însușește tușa în formă de bastonaș, Toulouse-Lautrec împrumută subiectele erotice, iar Bonnard motivele în carouri.

Succesul naturalismului și reacțiile sale: simbolism și Art Nouveau. Sub a III-a Republică, arta lui Courbet triumfă asemenea naturalismului, o emanație a realismului tinzând către academism. Cu începere din 1880, Bastien-Lepage sau Raffaelli aplică evenimentelor sociale o abordare științifică într-o factură care se apropie de impresionism. Contemporanul lor Y. MacGregor, din grupul scoțian Glasgow Boys, și tânărul olandez I. Israels pictează aceleași subiecte, dar într-un stil asemănător celui al lui Manet. Între anii 1890–1910, Cottet, captivat de Bretania, aparține „bandei negre"; împrumută de la Cézanne soliditatea personajelor.

În opoziție cu naturalismul burghez și pozitivismul, între 1886 și 1890, se dezvoltă un curent artistic: simbolismul. După Aurier, criticul acestei mișcări, opera simbolistă se naște dintr-o idee; ea este întruchipată de femei idealizate și alegorice care însuflețesc peisajele senine ale lui Puvis de Chavannes sau de eroine legendare care populează viziunile lui Moreau. Seninătatea și visul emană din operele lui Redon; un fantastic colorat cu erotism caracterizează simbolismul lui Rops, căruia îi succede Khnopff, conducătorul grupării Libre Esthétique, și Ensor care transformă societatea într-o adunare de schelete și de măști. Britanicul Burne-Jones prelungește arta prerafaeliților. Doi pictori elvețieni se evidențiază: Böcklin, sedus de arta germanică, și Hodler, mai atras de peisajul francez. Arta disperată a lui Munch creează forme distorsionate care țes o legătură cu expresionismul, în timp ce arta naivă a „vameșului" Rousseau împrumută de la primitivism și simbolism.

Dacă simbolismul redă o nouă imagine visului, o dată cu sfârșitul acestui secol decadent visul devine coșmar și anunță începuturile expresionismului.

Jugendstil-ul (Art Nouveau în Franța, Modern Style în Marea Britanie) integrează toate artele, chiar și arhitectura, într-o viziune globală. Cuprinde de asemenea artele decorative și mobilierul pictat. *Klimt domină acest stil după fondarea, în 1897, a unui Secession vienez. Decorațiile sale antiacademice și simboliste evoluează către o artă decorativă, bogată în simboluri poetice, feminine și erotice, accentuate de aur și argint. Olandezul Toorop împărtășește această estetică la fel ca britanicul Breadsley și germanul Eckmann, dar Art Nouveau nu îi interesează pe artiștii francezi.

O nouă societate a artiștilor și noi rețele pentru artă. Academia de Bele-Arte încetează de a fi trecerea obligatorie prin învățământul artistic. Pictorii se formează la fel de bine în ateliere private: atelierul Gleyre, Académie Suisse, Academia Julian... Cafenelele devin locuri de întâlnire sau de dezbatere a problemelor artei. La sfârșitul anilor 1840, Courbet frecventează braseria Andler-Keller

împreună cu prietenii săi Baudelaire, Daumier, Corot, Duranty, Castagnary; aici își proclamă el dreptul de a picta „vulgarul și modernul". La începuturile lui, Manet este un obișnuit al Cafenelei Tortoni, înconjurat de scriitorii Théophile Gautier și Musset. Când Salonul Oficial refuză avangarda (1859), Cafeneaua Momus devine refugiul acestor pictori. La sfârșitul anilor 1860, Manet, Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, Degas și Cézanne, fotograful Nadar și Zola se întâlnesc la Cafeneaua Guerbois, supranumită „Cafeneaua vizierelor verzi", unde inventează impresionismul. După 1875, ei aleg Cafeneaua Nouvelle Athènes: se întâlnesc aici Manet și prietenii săi, apoi Degas și discipolii săi italieni, poeții Parnasului și simboliștii. În 1889, pictorii de la Pont-Aven, Gauguin, Émile Bernard și Anquentin, expun la Cafeneaua Volpini, situată în incinta Expoziției Universale.
Impresioniștii, privați de circuitul vânzărilor oficiale și de comenzile burgheze sunt acceptați de unii negustori de artă ca Durand-Ruel. Vollard se interesează de Cézanne, Gauguin, Bonnard, van Gogh... Totuși artiștii au o existență dificilă până la sfârșitul secolului. Colecționarii se înmulțesc: Caillebotte, pictor și prieten al impresioniștilor, Bruyas, prietenul lui Courbet, industriașii și bancherii Schneider, ducele de Morry, familia Rothschild, familiile Rouart sau Camondo. Publicațiile se dezvoltă: *Artistul, Evenimentul, Gazeta de bele-arte, Arta modernă...*
Arta suscită dezbateri estetice. Criticii susțin cu pasiune artiștii „lor". Champfleury, pionier al criticii de artă, publică *Despre realism* (1857) și îl apără pe Courbet, ca și Castagnary după 1860, împotriva tendințelor neogrecești ale lui Gérôme, botezat „școala de calc", promovat de criticul Delécluze. Criticul și sociologul britanic Ruskin îi încurajează pe prerafaeliți. Baudelaire îl admiră pe Delacroix, îl încurajează pe Manet, „pictorul vieții moderne". Se ridică contra peisajului, „gen inferior [...], cult neghiob al naturii". Nu vede în fotografie decât slujitoarea picturii și afirmă că aceasta este „refugiul tuturor pictorilor netalentați". Burty se opune acestei concepții și aplaudă intrarea fotografiei la Salonul din 1859 alături de pictură. Zola face elogiul lui Courbet în *Urile mele* (1866) și al lui Manet, Monet, Sisley și Pissarro în *Saloanele mele* (1866–1868). Frații Goncourt îi resping pe impresioniști, Gautier admiră portretele lui Ingres, detestă realismul lui Courbet, un „Watteau al urâtului", și preferă academismul lui Couture pentru rolul său educativ. Duranty militează pentru reînnoire, ca și Duret care, în *Critica avangardei* (1885), insistă pe „calitatea intrinsecă a picturii în sine". Fénéon îl apără pe Seurat. Huysmans dovedește un angajament naturalist, apoi îl admiră pe pictorul simbolist Moreau.

Între 1849 și 1904, în special sub impuls francez, artiștii revendică o adevărată libertate picturală. Artele demonstrează interferențe stilistice și opoziții brutale. Curentele artistice și talentele singulare se înmulțesc. Tensiunile între avangarde și Academie conduc la succesul unei noi estetici în toate țările: „Am vrut, îi scrie Gauguin lui Maurice Denis în 1889, să stabilesc dreptul de a îndrăzni orice [...]. Astăzi voi – pictorii – puteți să îndrăzniți totul și, în plus, nimeni nu se mai miră". Această perioadă anunță o eră nouă, cea a artei moderne, inițiată de Munch pentru expresionism, de Gauguin, Toulouse-Lautrec, Van Gogh și Seurat pentru fovism și de Cézanne pentru cubism.

Manet



Manet adoptă o poziție hotărât modernă exprimând senzația vizuală imediată a vieții contemporane. Compozițiile sale structurează spațiul și volumele. Cunoașterea stampei japoneze constituie un motiv al ingeniozității perspectivelor sale, al aplaturilor de culori proaspete și de negru. Tablourile de plein air *sunt o dovadă a stilului impresionist. Ultimele sale creații, naturaliste, au o factură nervoasă și sintetică foarte personală.*

PARCURS BIOGRAFIC

• Născut într-o familie din marea burghezie franceză, Édouard Manet (Paris, 1832–*id.* 1883) eșuează de două ori la concursul de intrare în Școala Navală, înainte de a obține de la părinți acceptul de a se consacra picturii.

• Între 1850 și 1855, lucrează în atelierul de artă oficială a lui T. Couture, apoi singur copiază operele vechilor maeștri de la Luvru și din muzeele Europei. Îi admiră pe *Velázquez, *Rembrandt, *Hals, *Tizian și *Delacroix pentru veridicitatea sentimentului.

• În 1859, încurajat de Delacroix, propune la Salon *Băutorul de absint* (Paris, Orsay) care este refuzat. În 1862, realizează *Cântăreața cu cireșe* (Boston, M.F.A.), prima reprezentare a modelului favorit al artistului, Victorine Meurent. *Muzică la Tuileries* (1862, Londra), foarte modernă, *Dejunul pe iarbă* (1862, Paris), expus la Salonul refuzaților, și *Olympia (id.)*, prezentat în 1865, stârnesc scandal. Antiacademist, Manet se împrietenește și împărtășește ideile artistice cu Ch. Baudelaire și É. Zola, care îl susțin în demersul său: „Cuvântul artă îmi displace, vreau să se facă viață" (Zola, 1866). Fidel viziunii lui Baudelaire, Manet pictează societatea așa cum este, cum se arată. O transpune pe pânză așa cum o percepe, credincios datelor actuale, fără convenții și într-o factură modernă. Disprețuiește istoricismul și abordarea arheologică, atât de îndrăgite de pictorii academiști. Respingerea de către juriul Salonului a *Cântărețului din fluier* (1866, Paris) și excluderea sa din Expoziția Universală din 1867 îl încurajează pe artist să expună 50 de pânze într-un pavilion independent, lângă cel al lui *Courbet, și îl fac pe Zola să îi ia public apărarea în ziarul *L'Événement*. Manet este considerat conducătorul artiștilor independenți care se reunesc la Cafeneaua Guerbois: *Degas, C. Pissarro, A. Renoir, F. Bazille și *Monet.

• În perioada 1862–1870, abordează teme foarte diferite. Spania este la modă și îi inspiră numeroase tablouri printre care *Lola din Valencia* (1862, Paris, Orsay) și *Un matador* (1866–1867, New York, MOMA). Dar Manet realizează și naturi moarte, de exemplu *Pești* (1864, Chicago, A.I.) sau *Un vas cu bujori* (*id.*, Paris, Orsay); scene religioase, precum *Hristos mort și îngerii* (1864, New York, MOMA); subiecte de istorie contemporană ca *Executarea împăratului Maximilian* (1867, Boston, M.F.A.); momente simple din viață de felul *Balconului* (1868–1869, Paris, Orsay) sau *În grădină* (1870, Shelburne [Vermont], M.). Pictează *Portretul lui Zaharia Astruc* (1866, Bremen, Kunsthalle), critic de artă, *Portretul lui Émile Zola* (1866, Paris), *Portretul Berthei Morisot* (1870, Providence [Rhode Island], M.A., 1872, colecție particulară).

• În 1872, la Argenteuil, se apropie stilistic de arta prietenilor săi Monet și Renoir, atât prin subiecte, cât și prin tendința de luminare a paletei. Pictează în *plein air Calea ferată* (1872–1873, Washington, N.G.), *Le Bon Bock* (1873, Philadelphia), operă bine primită la Salon, *Pe plajă* (1873, Paris, Orsay), *Monet în barca sa pe malul Senei* (1874, München) și *Argenteuil (id.* Tournai, B.-A.).

• Prietenia cu S. Mallarmé se cimentează din 1873; Manet îi realizează portretul (1876, Paris), foarte asemănător după opinia contemporanilor („tot sufletul cuprins", crede Mallarmé însuși). Tabloul ilustrează „prietenia între două mari spirite care iradiază" (G. Bataille, 1955). În 1874, decide să-și urmeze singur calea și refuză să expună împreună cu prietenii săi în atelierul fotografului Nadar: nu figurează deci în prima expoziție „impresionistă", găsind acest termen puțin potrivit cu operele lui. Se simte mai aproape de naturalismul lui Zola și îl exprimă în *Nana* (1877, Hamburg, K.), *Femeie servind bere la țap* (1878, Paris, Orsay) sau *Femeie citind* (1889, Chicago).

• În 1881, Manet primește în sfârșit o medalie la Salon și Legiunea de Onoare. Slăbit, el utilizează din ce în ce mai mult pastelul, procedeu mai puțin obositor decât uleiul. Ultimele sale capodopere înfățișează *Un bar la Folies-Bergère* (1881–1882, Londra) și *Garoafe și clematite într-un vas de cristal* (1882, Paris). Moare în 1883 în urma unei cangrene.

„Într-o zi vom recunoaște ce loc a ocupat", declară Zola în 1880. Cât despre criticul J.A. Castagnary, acesta afirmă: „Locul său este marcat în istoria artei contemporane. În ziua în care se va vrea să se scrie despre evoluțiile sau deviațiile artei franceze din secolul al XIX-lea, dl Cabanel va putea fi neglijat, dar de dl Manet va trebui să se țină seama". Prin modernitatea lui, Manet este precursorul lui *Gauguin, al lui *van Gogh și *Toulouse-Lautrec, mai târziu al lui *Matisse și al fovilor, până la arta abstractă.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Manet iubește formatele mijlocii și mari, cele care îi permit să reprezinte personajele în mărime naturală. Înfățișează viața urbană contemporană, subiecte realiste actuale: chelnerițe de bar, actrițe, mulțimea și teme spaniole. Realizează și portrete, marine, tablouri de istorie contemporană, câteva lucrări religioase și naturi moarte, puține peisaje, subiecte predilecte ale impresioniștilor.
Îl admiră pe Velázquez, se inspiră din naturalismul lui Zola, din „modernitatea" sugerată de Baudelaire: „Pictor, adevăratul pictor, va fi cel care ne va face să vedem cât de importanți suntem în cravatele și ghetele noastre văxuite." Descoperă stampa japoneză, apoi este atras de impresionismul lui Monet și Renoir.

• Până în 1871, Manet pictează personajele epocii. Exprimă impresia vizuală care anihilează reprezentarea tradițională, de o exactitate cvasifotografică. Pe urmele lui Baudelaire, viziunea sa modernă reține elementele prezentului și elimină ficțiunea academistă: „Nu există decât un lucru adevărat: să faci dintr-o dată ce ai văzut. Am oroare de ceea ce este inutil", declară el. Pictează ceea ce vede și nu ceea ce știe *(Muzică la Tuileries)*.
• Zola îi recunoaște meritul de a picta cu mase, cu pete, mereu într-o notă mai luminoasă decât în realitate. Ca în stampele japoneze, pune culorile aplat, în zone mari fără relief, fără modeleu, fără degradeul modelului clasic. Negrul, refuzat de impresioniști, ocupă un loc important în pictura lui. Negrurile și alburile, umbra și lumina se înfruntă direct, fără tranziție, fără demitente. „Într-o oarecare măsură, el a suprimat demitentele. Trecerea imediată de la umbră la lumină constituie căutarea lui constantă. La Tizian, l-au entuziasmat umbrele luminoase" (A. Proust, 1897).
• Limbajul său apropiat de cel al frescei este perceput de detractorii ca o „mâzgălitură". Aplaturile de culoare proaspătă, subliniate de juxtapunerea aplaturilor negre, exprimă volumul și forma. Manet reduce a treia dimensiune, aplatizează volumele prin contraste violente de umbră și lumină și trezește sentimentul dramatic *(Olympia, Cântărețul din fluier)*: „Concizia în artă

UN MARE MAESTRU

◆ Valoarea artistică a lui Manet, care provoacă scandal sau suscită admirație, este recunoscută în timpul vieții.
◆ Independența sa stilistică și noutatea picturii fac din el portdrapelul artiștilor din avangardă, îndrăgostiți de modernism și în căutarea libertății artistice, în opoziție cu arta academică a unui Cabanel.
◆ Una din inovațiile lui Manet o reprezintă tematica vieții urbane contemporane și maniera de a picta asemenea impresioniștilor în *plein air*.
◆ Stăpânește o tehnică apropiată de cea a frescei: Manet dispune personajele și obiectele pe o pânză albă, brută, acoperită cu un strat de clei foarte subțire. Așterne apoi cu pensula o materie fluidă și grasă. Înainte ca pictura să se usuce, lucrează demitentele și negrurile. Lucrează fondul mai târziu, de unde violentele contraste de culori. Fiecare strat rămâne o schiță și ansamblul formează o imagine compusă.
◆ Pictorul introduce stilul stampelor japoneze, descoperite de Baudelaire: compoziții îndrăznețe, largi aplaturi de culoare. Excelează în arta opozițiilor dintre lumină și umbră *(Olympia)*. Posedă o factură liberă și rapidă, care, în unele portrete *(Femeie citind)*, elimină subiectul.

este o necesitate și o eleganță, proclamă el. Într-o figură, căutați lumina și umbra, restul vine de la sine".

• Între 1872 și 1874, la Argenteuil, paleta culorilor întunecate și contrastante ale debuturilor sale se deschide. Creează capodoperele sale cele mai luminoase și mai impresioniste: peisaje de țară și malurile Senei pictate în *plein air*, cu pete fragmentate de culoare, într-o factură liberă și suplă, cu lumina modulată *(Argenteuil)*.

• Din 1875, revine la stilul de la debut, dar paleta rămâne luminoasă. Asamblajul de forme delimitate de zone întunecate și de lumină, compoziții ritmate de linii care construiesc, „schematice", îi caracterizează creația plastică. Tușa largă, vie și simetrică, fixează o impresie vizuală, imediată și fugitivă, determinând dispariția subiectului *(Femeie citind* sau *Lectura revistei ilustrate)*.

OPERE CARACTERISTICE

Manet a pictat în jur de 450 de opere.

Muzică la Tuileries, 1862, Londra, N.G.
Dejunul pe iarbă, 1862, Paris, Orsay
Olympia, 1863, Paris, Orsay
Pești, 1864, Chicago, A.I.
Cântărețul din fluier, 1866, Paris, Orsay
Portretul lui Émile Zola, 1866, Paris, Orsay
Balconul, 1868–1869, Paris, Orsay
Le Bon Bock, 1873, Philadelphia, M.A.
Monet în barca sa pe malul Senei, 1874, München, A.P.
Portretul lui Mallarmé, 1876, Paris, Orsay
Femeie citind sau *Lectura revistei ilustrate*, 1879, Chicago, A.I.
Un bar la Folies-Bergère, 1881–1882, Londra, C.I.
Garoafe și clematite într-un vas de cristal, 1882, Paris, Orsay



Femeie citind sau
Lectura revistei ilustrate
1879. Ulei pe pânză, 61,7 x 50,7 cm,
Chicago, Art Institute



În unele zone ale operelor tardive, „factura liberă, rapidă, produce un efect decorativ cvasiabstract care evidenţiază foarte eficient câmpurile de un negru-intens, relativ unite, create de pălărie şi haine [...] obiectele reprezentate sunt dificil de identificat [...]. Factura gulerului de tul al tinerei femei ilustrează exuberanţa execuţiei preferate de Manet, care a indicat cutele diafane ale ţesăturii prin tuşe rapide şi relativ uscate..." (C.S. Moffert, 1983). Lucrarea prilejuieşte amestecul elementelor tehnicii impresioniste şi tehnicile tradiţionale. Manet se apropie de abstracţie prin aproximativa abolire a subiectului, prin absenţa identificării modelului. Tabloul se opune întru totul Olympiei. *Numai critica identifică legături între ele:* Femeie citind *a displăcut prin libertatea meşteşugului pictural.* Olympia *a şocat prin interpretarea considerată injurioasă a subiectului.*



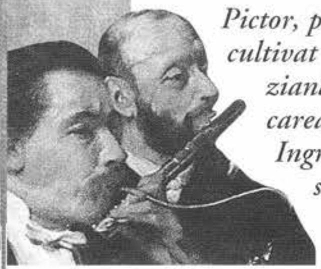
◀ ***Muzică la Tuileries***
1862. Ulei pe pânză, 76 x 116 cm, Londra, National Gallery

Pictat în timpul lui Napoleon al III-lea, acest tablou înfăţişează „spectacolul vieţii elegante" (Baudelaire), un ecou la cartea poetului, Pictorul vieţii moderne. *Manet pictează în „genul nobil" un subiect de gen monden. Personajele din primul plan sunt adevărate portrete: Manet cu pălărie înaltă, aplecat, Baudelaire şi prietenii artistului (Offenbach, Champfleury, Fantin-Latour, Scholl, T. Gautier) lângă trunchiul copacului.*
Scaunele, pălăriile şi fundele rochiţelor copiilor introduc curbe; trunchiurile de copaci, pălăriile înalte şi jachetele bărbaţilor construiesc verticalele. Culorile luminoase, în largi aplaturi, sunt accentuate de câteva note mai vii.
Tabloul i-a scandalizat pe contemporanii lui Manet prin tehnica cu care pictorul „caricaturizează" chipurile, schiţează hainele şi prin „mania [artistului] de a vedea prin pete" (Babou, 1867). La aceste reproşuri, Zola răspunde că spectatorul trebuie să se plaseze „la o distanţă respectuoasă, şi atunci el [Babou] ar fi văzut că aceste pete trăiau, că mulţimea vorbea şi că această pânză era una dintre operele caracteristice ale artistului, cea în care el s-a supus cel mai mult ochilor şi temperamentului său". În această interpretare, Muzică la Tuileries *ar fi primul tablou al picturii moderne.*

BIBLIOGRAFIE

Manet, catal. exp., RMN, Paris, 1983; F. Cachin, *Manet*, le Chêne, Paris, 1990; E. Darragon, *Manet*, Citadelles et Mazenod, Paris, 1991; *Manet. Les natures mortes*, catal. exp., RMN, Paris, 2000.

Degas



Pictor, pastelist și sculptor singular, Degas, aristocrat reacționar, cultivat și caustic, intransigent și orgolios, descrie viața pariziană cotidiană, mondenă și muncitoare. Înfățișează mișcarea în cadraje îndrăznețe și variate. În opera sa, linia lui Ingres se armonizează cu culoarea, mai întâi discretă apoi strălucitoare, pusă fin sau pensulată larg, hașurată în pastel, care devine rece sub ecleraje artificiale.

PARCURS BIOGRAFIC

• Edgar Degas, născut la Gas (Paris, 1834–*id.*, 1917), artist francez, este fiul unui bancher îndrăgostit de muzică și amator de pictură. Începe studii de Drept apoi intră la Bele-Arte, în 1855, în atelierul lui I. Lamothe, pictor academist pe linia lui Ingres. Curând, Degas preferă să se formeze singur la Luvru.

• Primele sale opere sunt portrete de familie: *Autoportret* (cca 1854, Paris, Orsay); *René de Gas cu călimară* (1855, Northampton, S.C.). Din 1856 în 1860, Degas stă în Italia, la Roma și Florența; copiază mai ales vechii maeștri, se afirmă ca portretist clasicist: *Familia Bellelli* (a mătușii sale, 1859, Paris, Orsay), apoi, la Paris, *Thérèse de Gas* (cca 1863, *id.*), *Degas și Évariste de Valernes* (cca 1864, *id.*), *Femeia cu crizanteme* (1865, New York, M.M.). Încearcă subiecte istorice: *Fiica lui Iefteu* (1861–1864, Northampton, S.C.).

• Legăturile sale mondene, prietenia tumultuoasă cu *Manet, pe care îl întâlnește în 1862, reuniunile de la Cafeneaua Guerbois, apoi de la Nouvelle-Athènes, unde se adună viitorii „impresioniști", îi confirmă demersul în căutarea unei arte revigorate. Își exprimă noua viziune înfățișând viața curselor: *Defilarea* numit și *Cai de curse în fața tribunelor* (către 1868, Paris); a lumii operei: *Portretul domnișoarei Eugénie Fiocre în baletul „Izvorul"* (cca 1867, New York, Brooklin M.), *Orchestra Operei* (cca 1868–1869, Paris), *Foaierul de dans al Operei* (1872, *id.*), *Examenul de dans* (*id.*).

• În cursul unei scurte călătorii la New Orleans, pictează *Biroul bumbacului de la New Orleans* (1873, Pau). Întors la Paris, reia tematica dansatoarelor: *Clasa de dans* (cca 1875, Paris, Orsay); *Dansatoare cu buchet în mână* (1877, *id.*); *Coborârea cortinei* (1880, colecție particulară); *Dansatoare în culise* (1890–1895, Saint Louis [Missouri]). Mai apropiat de viziunea realistă proclamată de Zola, I.E. Duranty, Manet și *Cézanne decât de *Monet și prietenii săi pictori, Degas rămâne totuși solidar cu impresioniștii, expunând la Salonul lor din 1874 și până în 1886 (excepție face anul 1882), supărat după 1870 pe Salonul oficial, cu toate că nu fusese respins.

• Pictează veridic, fără milă, femei făcându-și toaleta: *Femeie pieptănându-se* (1875–1876, Washington), *Ieșirea din baie* (1885, New York, M.M.), *Ligheanul* (1886, Paris, Orsay), *Femeie coafându-se* (1887–1890, *id.*). Nu este mai indulgent cu tema cafenelei: *Absintul* (1876, Paris), *Café-concert la Ambassadeurs* (1876–1877, Lyon), *Cântăreața de cafenea* (1878, Cambridge). Descrie meserii și modul de lucru: *Călcătorese în contre-jour* (cca 1874, New York, M.M.), *Spălătorese ducând rufele* (1876–1878, Standford), *Călcătoresele* (1884, Paris), *La modistă* (1882, New York).

• În 1878, Degas se interesează de circ și continuă să realizeze portrete „nobile" precum *Portretul lui Duranty* (1879, Glasgow, A.G.). Nu abandonează studiul femeilor; atins de misoginism, îl preocupă prostituatele: *Sărbătoarea patroanei* (*id.*, Paris, M. Picasso).

• Cu începere din 1886, nu mai expune decât în galeriile negustorilor de artă: Durand-Ruel, Valadon, A. Vollard... Închis în el însuși, artistul se vede cu câțiva prieteni (pictorii G. Moreau, I. Bonnat, J. Tissot, *Gauguin, sculptorul A. Bartholomé, poetul Mallarmé) și mecena. Între 1890 și 1893, Degas realizează în tehnica pastelului peisaje și marine.
În 1905, orb, se consacră sculpturii pe care o practica încă din 1868. În final, surditatea desăvârșește retragerea sa din lume.

Degas îi influențează pe *Toulouse-Lautrec, Mary Cassatt, S. Valadon, pe realiștii academiști francezi și belgieni, apoi pe nabistul P. Bonnard. Îi inspiră pe simboliști (O. Redon) și pe fovi (É. Vouillard și R. Dufy), pe care însă nu-i apreciază.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

În afară de portrete și de câteva peisaje, Degas pictează viața publică cotidiană, în mod special pe aceea pariziană: curse de cai, spectacole de dans, muzicieni la Operă și teatru, scene de cafenea, femei muncitoare, dar se arată interesat îndeosebi de universul intim al femeii, dansatoare în culise sau femei făcându-și toaleta.
Compozițiile sale, într-o tehnică complexă, sunt realizate pe pânză de orice format, pe hârtie, pe carton sau monotip, de format mic sau mijlociu.
Încă din timpul vieții artistului, lucrările sale intră în colecțiile Luvrului și sunt achiziționate de numeroși colecționari privați: P. Valpinçon, É de Valernes, D. Halévy.
Parisul și mai cu seamă Montmartre contează mai mult decât călătoriile în Italia, în Spania, la New Orleans și în provincie (Trouville, Boulogne, Midi).
Degas îi copiază pe *Dürer, *Holbein, *Poussin, *Rembrandt. Îi admiră pe maeștrii florentini și venețieni, pe *Ingres și Delacroix. Apreciază naturalismul și viața urbană descrisă de Zola și pictată de Manet. De la profesioniștii stampei japoneze Utamaro și Hokusai reține libertatea de expresie, furișarea în intimitate și mai ales cadrajul descentrat ori silueta văzută din spate. Apreciază fotografiile lui É.J. Marey și E. Muybridge.

• La începuturile sale pe lângă pictorul Lamothe, Degas prinde gust pentru desenul clasic care îi permite să sesizeze ideea, instantaneul și mișcarea. Formația sa ingrescă se citește în prezența afirmată a personajelor, în preponderența liniei și rafinamentul culorii, în gustul său pentru simplitatea compoziției și tentele cu dominante de negruri și brunuri, accentuate de pete viu colorate *(Familia Bellelli)*.
• În subiectele istorice caută „spiritul lui Mantegna cu verva și colorismul lui *Veronese", spune el, și admiră culoarea din opera lui Delacroix. Modernitatea sa picturală se exprimă în finețea acordurilor puse în frotiu; amestecă în pictura în ulei benzină pentru a obține un ton dulce și și mat, transparent sau opac.
• După 1868, Degas lasă să se vadă gustul său pentru naturalism, „modernitatea baudelairiană", și pentru subiectele insolite, fără sentimentalism sau vreo preocupare de ordin social. Îl preocupă compoziția, jocul de forme și mișcarea. Punerile sale în pagină japonizante sunt accentuate de privirea ascendentă sau plonjantă a personajelor, de opozițiile contrastante, de *contre-jour*. După decupajul spațiului, unele se aseamănă unghiurilor de vedere fotografice.

UN MARE MAESTRU

◆ Încă din timpul vieții, Degas este expus la Salonul Luvrului și participă la expozițiile impresioniste: singularitatea sa este recunoscută de contemporani, dar celebritatea este restrânsă.
◆ Apărător al realismului, Degas oferă o viziune a lumii moderne prin tematică și factură. Se situează „între" *Ingres și *Delacroix și dincolo de *Cézanne, (M.M. Aubrun, 1999).
◆ Degas pictează subiecte noi: *Pedichiura* (1873, Paris, Orsay), *Interior* sau *Violul* (cca 1874, Philadelphia, colecția McIlhenny), prostituate, curse de cai, partea nevăzută a lumii spectacolului. Sesizează atitudini și gesturi insolite și inedite, captează mișcarea, arată realitatea fără fard, fără patos.
◆ Pasionat de problemele de tehnică, el caută efectele frescei italiene, perfecțiunea artei maeștrilor olandezi, glasiul venețian și le adaptează propriului stil; amestecă pictura în ulei cu tempera, cu benzina. Înnoiește tehnica pastelului, este primul care utilizează pastelul pe monotip și mai ales asociază pastelul cu guașa diluată în laviu. Inovează combinând creionul colorat și pensula, inventează umidificarea pastelului prin vapori de apă clocotită și suprapunerea straturilor de pastel fixate. Pictează cu ulei pe pânză nepreparată.
◆ Pictorul inventează noi cadraje, în planuri tăiate, în plonjeu, în contraplonjeu. Scoate în evidență linia orizontului, răstoarnă perspectiva, multiplică gros-planurile și racursiurile eliptice... Creează opoziții cu *contre-jour*, din folosirea unei lumini artificiale care sugerează un nou spațiu și proiectează pete de culoare inedită.
◆ Degas este ultimul artist care lucrează cu fervoare în atelier: „Mă plictisesc repede să contemplu natura".

Degas își construiește foarte meticulos subiectele, le cadrează rafinat, adesea descentrat, ceea ce duce la mărirea impresiei de mișcare sau de dezechilibru *(Orchestra Operei)*.

• Artistul se arată refractar la tehnica impresionistă. În locul percepției luminoase, preferă reprezentarea mișcării, notația fugitivă a unei atitudini, analizată, descompusă, recompusă câteodată cu ajutorul fotografiei. Inundă scenele cu o lumină rece, artificială, care accentuează formele. Pastelul, pigment sec, opac și bogat în materie, rapid executat, este foarte potrivit manierei sale.

• În deceniul 1870, Degas preferă arta pastelului pe monotip, pentru a traduce efemerul, fugitivul. Suprapune straturile și hașurile îndrăznețe ale pastelului, tente când vii, când nuanțate, juxtapuse unui negru-intens. Acest pigment îi permite să reia lucrarea cu ușurință: „Nici o artă nu este atât de puțin spontană ca a mea."

• Degas dezbracă subiectul de pitoresc și de anecdotic. Dansatoarele sale care dezvoltă pe scenă arabescuri aeriene, într-un echilibru neașteptat, sunt reprezentate în culise, epuizate, uzate, cu corpurile relaxate, aproape țepene. Înfățișează femeia făcându-și toaleta fără nici o concesie. Tentele devin strălucitoare și pânzele monocrome sunt animate de pete de culoare pură. Hașurile pastelului redau carnația uneori cu albastru, verde, violet, roz și oranj, corpul vaporos se colorează sub un ecleraj rece.

• Peisajele sale în pastel (1890–1893), dispuse ca un decor, elimină forma și sugerează atmosfera într-o compoziție sobră și hașurată febril.

• La cumpăna secolului, handicapat de o vedere deficitară, Degas simplifică compoziția pastelurilor sale, modelează mai mult formele prin hașuri de culoare, dense și rapide, accentuează umbrele colorate *(Dansatoare)*. Acest pictor realist, magician al cadrajului, este, în sensul strict al cuvântului, tot atât de puțin academist cât naturalist sau impresionist.

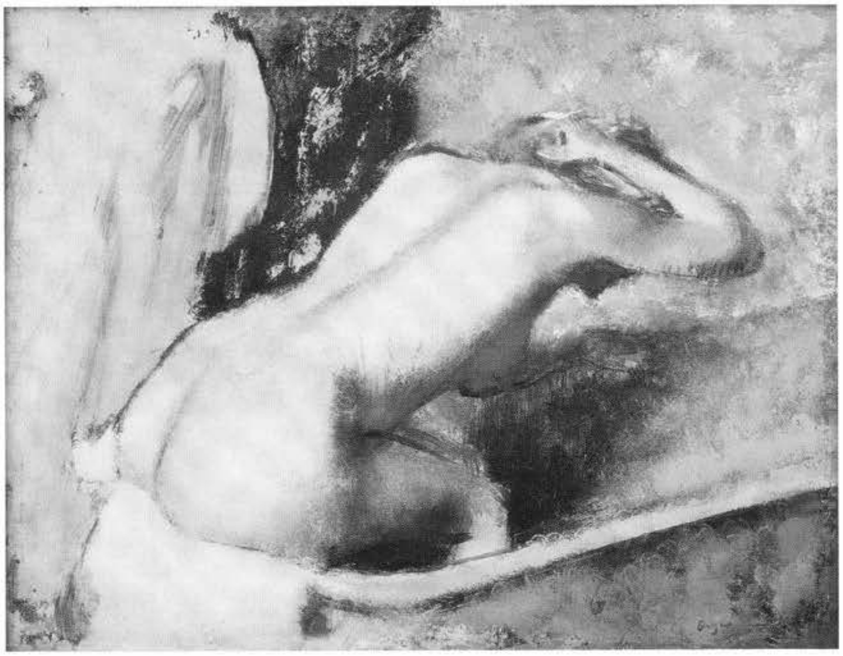


Orchestra Operei
cca 1868–1869. Ulei pe pânză, 56,5 x 46 cm, Paris, Orsay

Degas îl pictează pe prietenul său D. Dihau, contrabasist la Operă, în fosa orchestrei, înconjurat de ceilalți instrumentiști. Compoziția și mai cu seamă cadrajul foarte original sunt împrumutate de la Daumier și de la stampa japoneză. Rampa din partea de jos a pânzei delimitează fosa și Degas îl invită pe spectator să intre în tablou agățându-i privirea de voluta contrabasului situat în primul plan. În partea de sus a scenei, pictorul taie plin de curaj corpurile în mișcare ale dansatoarelor, îmbrăcate cu tutu în culori luminoase, aeriene și pensulate ușor, luminate în manieră rece și crudă, în timp ce în primul plan muzicienii, în costum oficial de un negru uniform, imobili, sunt scăldați în penumbră.

BIBLIOGRAFIE

Degas, catal. exp., RMN, Paris, 1988; J. Lassaigne, F. Minervo, S. De Naurois, *Tout l'œuvre peint de Degas*, Flammarion, Paris, 1988; H. Loyrette, *Degas*, Découvertes Gallimard, Paris, 1988.



Femeie ștergându-și gâtul
1890–1895. Pastel pe carton, 62,2 x 65 cm, Paris, Orsay

„Până acum, nudul a fost întotdeauna reprezentat în poze care presupun un public. Dar femeile mele sunt oameni obișnuiți, onești, care nu se ocupă de nimic altceva decât de îngrijirea lor fizică. Le arăt fără cochetărie, în starea unor animale care se curăță."
Degas respinge frumusețea ideală a nudului academist feminin, în beneficiul posturilor naturale și intime. Femeia se coafează, se decoafează, se spală, se săpunește sau se usucă, ca în acest pastel, văzută din spate, cu fața ascunsă, într-un interior sobru. Virtuozitatea pastelistului iese în evidență: tonurile subtile, în armonii prețioase, își arată întreaga densitate sub eclerajul rece care aruncă umbre colorate, un reflex verde în păr. Aici, artistul împinge la extrem tehnica hașurilor verticale, deși știe să creeze corpuri și cu ajutorul unei facturi mai puțin agitate, ca în Ligheanul.

OPERE CARACTERISTICE

Opera lui Degas numără mai mult de 2 000 de picturi și pasteluri.

Familia Bellelli, 1859, Paris, Orsay
Degas și Évariste de Valernes, cca 1864, Paris, Orsay
Defilarea, numit și *Cai de curse în fața tribunelor,* cca 1868, Paris, Orsay
Orchestra Operei, cca 1868–1869, Paris, Orsay
Biroul bumbacului de la New Orleans, 1873, Musée de Pau
Clasa de dans, cca 1875, Paris, Orsay
Femeie pieptănându-se, 1875–1876, Washington, colecția Phillips
Absintul, 1876, Paris, Orsay
Café-concert la Ambassadeurs, 1876–1877, Lyon, B.-A.
Spălătorese ducând rufele, 1876–1878, Standford, colecția Howard J. Sachs
Cântăreața de cafenea, 1878, Cambridge [Mass.], F.A.M.
La modistă, 1882, New York, M.M.
Călcătoresele, 1884, Paris, Orsay
Femeie coafându-se, 1887–1890, Paris, Orsay
Dansatoare în culise, 1890–1895, Saint Louis [Missouri], City A.M.
Femeie ștergându-și gâtul, 1890–1895, Paris, Orsay

Monet



Monet, maestrul impresionismului, studiază peisajul în plein air *pentru a prinde instantaneu senzația atmosferică. Caută să fixeze fugacitatea luminii în natură și mobilitatea ei, reflexele acvatice, norii, dar și universul urban. Preferă culori primare și complementarele lor, pure și strălucitoare, și le fragmentează direct pe pânză. Colorează umbrele. Tușa este fluidă, groasă sau în frotiu, orizontală sau verticală.*

PARCURS BIOGRAFIC

• Claude Monet (Paris, 1840–Giverny, 1926), pictor francez, îl întâlnește pe *plein air*-istul E. Boudin în 1858: așa se naște vocația sa. Părinții săi, proprietarii unei drogherii la Havre, îl încurajează. La Paris, în 1859, frecventează Académie Suisse, unde îl întâlnește pe C. Pissarro. La Salonul Luvrului îi admiră pe A. Daubigny, C. Corot, T. Rousseau. Între 1861–1862, își efectuează serviciul militar în Algeria. După un sejur la Havre cu Boudin și J.B. Jongkind, intră în atelierul pictorului academist C. Gleyre. Întreține legături în special cu F. Bazille, A. Renoir și A. Sisley. În 1863, Monet pleacă cu Bazille la Chailly, lângă Barbizon; ei pictează peisaje în tradiția lui Daubigny, N. Diaz și J.F. Millet. În același an, descoperă opera lui *Manet. În 1864, Monet se află la Honfleur cu Boudin și Jongkind. Petrece vara la Sainte-Adresse, la părinți. La Chailly, execută un *Dejun pe iarbă* (1865, Paris și Moscova) în spiritul lui Manet, dar îl pictează în natură. *Courbet îi dă sfaturi și un ajutor financiar.

• În 1865, Monet expune la Salon *Sena la vărsare la Honfleur* (Statele Unite ale Americii, colecție particulară) și *Piscul Hève* (Londra, colecție particulară), apoi în 1866 vederi din pădurea de la Fontainebleau și *Camille Doncieux* (Elveția, colecție particulară), viitoarea sa soție. Operele lui au succes: se eliberează de sub tutela lui Courbet și își urmărește căutările plastice în *Femei în grădină* (1866, Paris), *Vedere a Bisericii Saint-Germain-l'Auxerrois* (1867, Berlin, M.E.K.), *Cheiul Luvrului (id.,* Haga, Gm.). La Sainte-Adresse, marinele, figurile și grădinile îl inspiră: *Terasă la Sainte-Adresse (id.,* New York). Tulburări de vedere îl constrâng să întrerupă lucrul.

• Are noi probleme financiare. În 1868, expune la Havre marine: *Plaja de la Sainte-Adresse* (1867, Chicago, A.I.), *Coțofana* (cca 1868–1869, Paris). La Fécamp, pictează *Doamna Gaudibert* (1868, Paris, Orsay), interioare, naturi moarte și *Dejunul (id.,* Frankfurt, S.K.). La Bougival pictează, ca și Renoir, restaurantul *La Grenouillère* (1869, New York). În toamna lui 1869 se găsește la Étretat și Trouville: *Plajă la Trouville* (1869–1870, Londra; Paris, Marmottan); *Hotel și stânci negre (id.,* Paris, Orsay).

• În 1870 izbucnește războiul; pleacă la Londra și îi descoperă pe peisagiștii englezi și pe *Turner; realizează *Parlamentul din Londra* (1871, Londra, colecția Astor). Revenind în Franța prin Țările de Jos, imortalizează *Morile de la Zaandam* (1871, Statele Unite ale Americii, colecție particulară).

• Între 1872 și 1878, locuiește la Argenteuil, unde îi regăsește pe Manet, Renoir, Sisley, Caillebotte; creează *Impresie, răsărit de soare* (1872, Paris). Această operă este manifestul mișcării impresioniste. *Regate la Argenteuil* (1872 și 1874, Paris), *Maci la Argenteuil* (1875, *id.) și Dejunul (id., ibid.)* confirmă această nouă tendință.

• Asemenea lui Daubigny, își instalează atelierul pe o barjă și străbate Sena; *Vasul-atelier* (1874, Otterloo, K.M.), *Podul din Argenteuil (id.,* München și Paris, Orsay); *Vara; macii* (1875, Elveția, colecție particulară; SUA, colecție particulară). Galeristul P. Durand-Ruel prezintă, printre altele, *Doamna Monet în costum japonez* (1876, Boston, M.F.A.).

• Întors la Paris, Monet își fixează șevaletul în fața *Gării Saint-Lazare* (1877, Paris, Cambridge [Mass.], F.A.; Chicago, A.I.); inaugurează astfel principiul seriilor. Pictează *Strada Saint-Denis* (1878, Rouen, B.A.), *Strada Montmartre (id.,* Paris, Orsay).

• Instalat la Vétheuil și la Poissy din 1878 până în 1883, imortalizează priveliști ale Senei, ale câmpurilor înflorite, ale mării, ale falezelor de la Dieppe și Pourville. Îi moare soția în 1879.

• În 1883, Monet se mută la Giverny, apoi descoperă Coasta de Azur și lumina ei, *Bordighera* (1883, Chicago, A.I.), pleacă la Étretat și la Belle-Île: *Étretat, mare agitată (id.,* Lyon) și

Furtună, coasta de la Belle-Ile (1866, Paris, Orsay și Marmottan). În 1886, participă la ultima expoziție impresionistă, aduce din Țările de Jos câteva *Câmpuri de lalele* (Paris, Orsay) și creează *Femeie cu umbrelă* (Paris). Monet stă în Antibes, *Saint-Jean-Cap Ferrat* (1888, Boston, M.F.A.). La expoziția comună cu Rodin din 1889, de la Galeria Petit, cunoaște un real succes.

• În 1890, achiziționează o casă la Giverny. În grădina sa înflorită, își construiește un pod japonez deasupra unui iaz plin de nuferi, pe care îl va picta fără încetare. Creează seria *Morilor* (1890–1891, Paris, Orsay) și a *Plopilor* (1891, Londra, T.G.). Se recăsătorește în 1891. Lucrează la seria *Catedralelor din Rouen* (1892–1893, Paris și Washington, N.G.) și pictează Normandia. Iernile londoneze din perioada 1900–1903 îi inspiră *Tamisa* (Paris, Orsay), *Parlamentul din Londra* (1904, *id.*). Prezent la Veneția în 1908 și 1909, imortalizează *Palatul Dogilor* (New York, Brooklin M.) și *Canal Grande* (Boston, M.F.A.).

• În 1909, *Nuferii* îi aduc și mai multă faimă. Aprofundează subiectul în grădina-atelier: *Nuferi la apus* (1910, Zürich, Kunsthaus); *Nuferii* (1914–1918 și 1920–1926 Paris), *Casa din Giverny* (1822, Paris, Marmotan). După o operație de cataractă, își reia lucrul; se stinge în 1926.

Monet împarte aspirația către emanciparea de imperativele plastice ale timpului cu C. Pissarro, É. Manet, A. Sisley, B. Morisot, P.A. Renoir. Arta sa are emuli în Europa și în Statele Unite ale Americii. Printre alții, *Gauguin, *van Gogh, *Seurat vor găsi în opera lui o sursă de inspirație. Monet rămâne precursorul peisajului abstract și al abstracției lirice.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Monet iubește peisajele de pe malul Senei și marea, catedralele din Paris și Rouen, gara Saint-Lazare, câmpul și grădina sa din Giverny, dar realizează și câteva portrete și naturi moarte. Se exprimă în ulei pe pânză, de format mic sau mediu, care devine imens o dată cu *Nuferii*. Păstrează uleiul pe lemn pentru decorații.

Apreciate de un număr restrâns de amatori, operele lu Monet intră în colecțiile prietenilor pictori (Courbet, Caillebotte), ale unor mecena, vânzători de artă și critici (E. Hoschedé, I. De Camondo, Zola, Durand-Ruel, G. Petit, T. van Gogh și T. Duret).

Monet cunoaște viziunea lui *Delacroix, arta lui Turner, demersul după natură al lui Boudin și Jongkind și stampele japoneze pe care le colecționează. Locuiește în principal la Havre, la Paris, Argenteuil și Giverny și se deplasează de-a lungul Senei, de la Fontainebleau la Rouen, trecând prin Ville-d'Avray, Bougival, Vétheuil, Vernon... Parcurge coastele normande de la Deauville la Dieppe: Trouville, Honfleur, Sainte-Adresse, Étretat, Fécamp... Descoperă Coasta de Azur: Bordighera, Antibes. Stă în Algeria, la Londra, trece prin Olanda, prin Veneția.

• Primele tablouri ale lui Monet preiau din pictorii Școlii de la Barbizon peisajele prea puțin luminoase și melancolice. Mai târziu suferă influența lui Manet și Courbet; lucrează în tușe largi de culoare groasă, afirmate și spontane *(Dejunul pe iarbă)*. Înțelege limbajul lui C. Corot, care

UN MARE MAESTRU

◆ Admirat de cunoscători, Monet cunoaște o glorie tardivă în timpul vieții. Din 1950, abstracții îl desemnează ca maestrul lor: succesul și notorietatea lui sunt neegalate.

◆ Monet se îndepărtează de regulile tradiționale ale artei: Academia îl consideră „mâzgălitor", criticul L. Leroy „impresionist".

◆ Se consacră peisajului liniștit, plin de flori (nuferi, iriși, maci, lalele); exclude orice pretext istoric sau mitologic.

◆ Pictează în *plein air*. Fracționează direct pe pânză culoarea pură scoasă din tub pe care ochiul o recompune în imagine.

◆ Monet abandonează perspectiva și punctul de vedere frontal în favoarea câtorva planuri suprapuse sau a cadrajelor multiple, în plonjeu sau contraplonjeu. Abandonează conturul pentru vaporos, griurile și negrurile pentru culori pe care le alătură. Renunță la clarobscur și la tonul local în beneficiul umbrelor colorate. Tușa sa complexă și diversificată evoluează de la „clasicism" către premisele non-figurativului, ale abstracției.

◆ Puterea cromatică a *Nuferilor* sugerează senzația și nu emoția.

se îndepărtează de academism, Boudin și Jongkind îl inițiază în pictura de *plein air*; operele sale lucrate pe motiv devin spontane și luminoase.

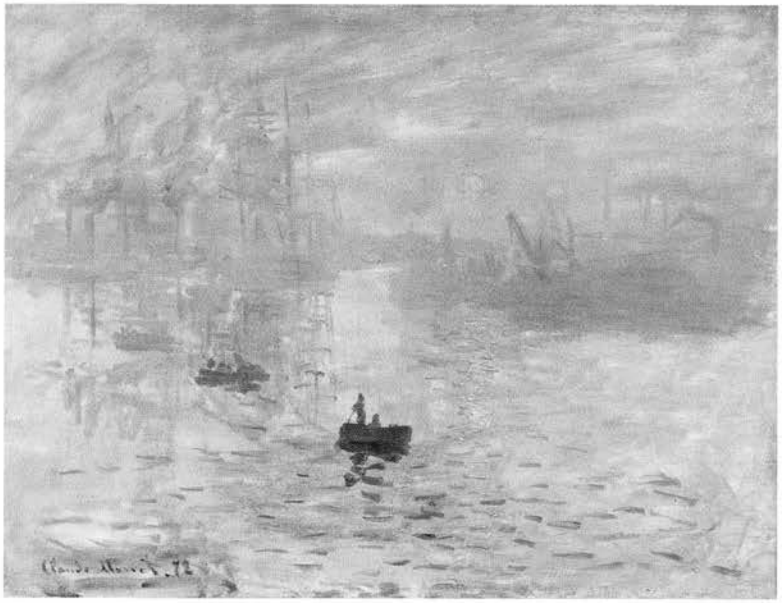
• În 1866, Monet realizează primele capodopere: captează realitatea schimbătoare a aerului și a luminii. Se încrede în ochiul său, în intuiția creatoare, în „impresia a ceea ce voi simți eu singur", spune el, fără program, nici codificări estetice. Așa apar tonurile pure fragmentate, puse direct pe pânză, reflexele luminoase și umbrele colorate care circulă și înconjoară personajele surprinse în atitudini naturale *(Femei în grădină)*.

• În 1870, arta lui Turner îi inspiră peisaje cețoase. La Argenteuil, Monet fixează pe pânză instantaneul atmosferic, impresia de mișcare, tremurul vegetalului și al apei. Tușa picturală devine mai vaporoasă, mai discontinuă. Compozițiile structurate construite în jurul punctelor luminoase centrale asigură unitatea operei *(Impresie, răsărit de soare)*.

• Monet iubește acordul de roșu și verde, tușele orizontale pentru a sugera valurile, bastoanele verticale pentru iarbă, pentru frunziș și frotiul pentru vibrații. Execuția este rapidă și fragmentată, tușa poate fi în același tablou fluidă sau groasă.

• Este interesat de serii; subiectele sunt sesizate în diferite momente ale zilei; le fixează într-o percepție vizuală fugitivă: „Eu sondez mult, la o serie mă încăpățânez [să caut] efecte diferite", afirmă el, căutând „instantaneul, mai ales anvelopa, aceeași lumină strălucind peste tot". Materialitatea pastei îl duce către realitatea obiectului. Monet atinge apogeul artei când obține osmoza motivului, a senzației și a facturii.

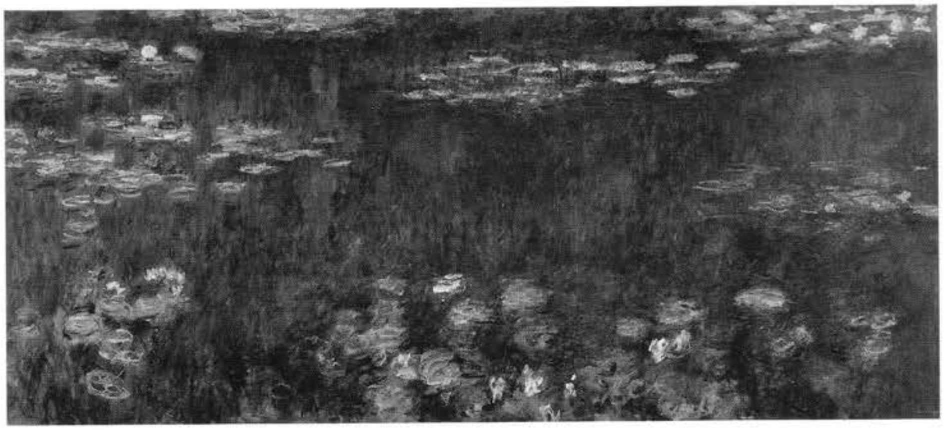
• Ultimele sale opere ilustrează reverii vegetale și acvatice, invazia glicinei, nuferilor și splendoarea reflexelor de apă. Monet pictează într-o totală libertate. Imaginea se deformează într-o materie vie, convulsivă și abstractă.



Impresie, răsărit de soare
1872. Ulei pe pânză, 48 x 63 cm, Paris, Marmottan

„Am trimis la expoziția din Bulevardul Capucinilor, în aprilie 1874, ceva făcut la Havre, de la fereastra mea, un soare în abur și, în primul plan, câteva catarge de vase înțepând... Sunt întrebat, pentru catalog, ce titlu are, nu ar fi putut în orice caz să treacă drept o vedere din Havre; am răspuns: «Puneți Impresie*». De aici s-a ajuns la impresionism și s-au declanșat glumele." „Ei sunt impresioniști în sensul în care redau nu peisajul, ci senzația produsă de peisaj" (J.-A. Castagnary, 1874).*

Perspectiva sugerată, contururile neclare și volumele evanescente tind spre abstracție. În schimb, barca neagră, cercul roșiatic al soarelui și reflexul său pe apă, în opoziție de tente, construiesc repere, ca și, mai subtil, portul îndepărtat și macaralele lui, vapoarele și fumul uzinelor. Cerul, ceața și apa sunt lumină și culoare, roz-violet-albăstriu. Libertatea facturii se citește în fluiditatea apelor îndepărtate, iar pasta groasă redă reflexul soarelui.



Reflexe verzi, Sala I, peretele 3 (est), ciclul ***Nuferilor [Nymphéas]*** sau ***Mari decorații***
1920–1926. Ulei pe pânză, două panouri de 2 x 4,25 m, Paris, Orangerie des Tuileries

*„Grădina de apă" a lui Monet este invadată de nuferi (*nymphea *este numele științific al nufărului cu flori albe și titlul real al seriei de picturi executate de Monet). Acest termen, odinioară de nedisociat de numele pictorului, se referă la operele cu apă și flori realizate între 1899 și 1926. În 1918, Monet îi propune lui Clemenceau, la vremea respectivă președintele Consiliului de Miniștri, să doneze statului două panouri decorative. Donația a fost stabilită la 12 aprilie 1922 și în final va cuprinde douăzeci și două de picturi, realizate între 1920 și 1926. Monet creează un univers fără început sau sfârșit, fără orizont sau țărm, scăldat de cer și de apă, „în același timp transparență, irizare și oglindă" (P. Claudel, 1927). „Este o neliniște și o plăcere să te vezi înconjurat de apă din toate părțile, fără a fi atins" (negustorul de artă R. Gimpel). Dacă spectacolul culorii, creație pură, abstractă și lirică, oculteaza subiectul, nufărul rămâne sursa inspirației și motivul real.*
Această serie gigantică constituie o obsesie pentru artistul care o reia până la moarte.

OPERE CARACTERISTICE

Dintre sutele de tablouri pictate de Monet, aproximativ 400 sunt mai cunoscute.

Dejunul pe iarbă, 1865, Moscova, Pușkin și Paris, Orsay
Femei în grădină, 1866, Paris, Orsay
Terasă la Sainte-Adresse, 1867, New York, M.M.
Coțofana, cca 1868–1869, Paris, Orsay
La Grenouillère, 1869, New York, M.M.
Plajă la Trouville, 1869–1870, Londra, T.G. și Paris, Marmottan
Impresie, răsărit de soare, 1872, Paris, Marmottan
Regate la Argenteuil, 1872 și 1874, Paris, Orsay
Maci la Argenteuil, 1874, Paris, Orsay
Podul din Argenteuil, 1875, München, N.P. și Paris, Orsay
Gara Saint-Lazare, 1877, Paris, Orsay
Étretat, mare agitată, 1883, Lyon, B.-A.
Femeie cu umbrelă, 1886, Paris, Orsay
Catedrala din Rouen, 1892–1893, Paris, Orsay și Washington, N.G.
Bazinul cu nuferi, Armonie roz, 1900, Paris, Orsay
Parlamentul din Londra, 1904, Paris, Orsay
Nuferii, 1914–1918 și 1920–1926, Paris, Orangerie des Tuileries

BIBLIOGRAFIE

Hommage à Claude Monet, catal exp., RMN, Paris, 1980; L.R. Bortolatto, J. Bailly-Herzberg, *Tout l'œuvre peint de Monet*, Flammarion, Paris, 1981; *Claude Monet au temps de Giverny*, catal. exp., Centre culturel de Marais, Paris, 1983; M. Alphant, *Claude Monet*, Hazan, Paris, 1993.

Cézanne



Cézanne își construiește un drum propriu, un demers artistic din care se va inspira cubismul. Începuturilor „brute" le urmează stăpânirea și echilibrul, apoi armonia formală și colorată, garanție a unității operei. „A tratat obiectele la fel cum a tratat omul [...]. Și le însușește și le supune culorii. Le impune o formă reductibilă la formule abstracte, adesea matematice [...] care se numește imagine (W. Kandinsky, 1910).

PARCURS BIOGRAFIC

• Paul Cézanne, pictor francez (Aix-en-Provence, 1839–*id.*, 1906), se împrietenește din liceu cu É. Zola, care îl încurajează să picteze. În 1859, decorează Jas de Bouffan, casa de vacanță a tatălui său, fost pălărier devenit bancher, și a mamei, muncitoare în fabrica familiei.

• Aflat la Paris în 1861, se formează la Académie Suisse și frecventează Luvrul. În 1863, urmărește confruntarea dintre arta oficială și noii pictori: *Courbet, *Manet și *Delacroix.

• Prima sa perioadă, „romantică", revelează opere întunecate precum *Tatăl artistului* (1860–1863, Londra, N.G.), *Portretul unchiului Dominique* (1866, New York), *Portretul lui Achille Emperaire* (*id.*, Paris, Orsay). Îi plac scenele erotice sau macabre, împăstate și nerafinate: *Orgia* (1867–1872, colecție particulară), *Răpirea* (1867, Cambridge, King's College). Construiește naturi moarte: *Pâini și ouă* (1865, Cincinnati, A.M.), *Natură moartă cu ceainic* (1869–1870, Paris). În timpul războiului din 1870 se află la Estaque: *Zăpadă topită la Estaque* (cca 1870, Zürich) și *Aleea de castani de la Jas de Bouffan* (cca 1871, Londra, T.G.).

• În 1873, la Auvers-sur-Oise, unde se află cu Hortense Fiquet, mama fiului său, Cézanne își începe perioada „impresionistă" pe lângă Pissarro și *van Gogh. Lucrează asupra tușei și culorii în *Vedere din Auvers* (cca 1873, Chicago). La prima expoziție impresionistă (1874), expune *Olympia modernă* (1873, Paris), inspirată de Manet, și *Casa spânzuratului (id.)*, dar este batjocorit, așa cum va fi și în 1877, în timpul celei de a doua expoziții a grupului, ultima în care li se alătură. Ritmează obiectele și figurile în spațiu. *Natură moartă cu supieră* (cca 1873–1874, Paris); *Natură moartă cu vas și fructe* (cca 1877, New York, M.M.); *Doamna Cézanne cu fusta în dungi* (*id.*, Boston); *Doamna Cézanne rezemându-se în coate* (1873–1877, Geneva, colecție particulară); *Autoportret* (cca 1875, Paris, colecție particulară) și portretele lui V. Chocquet. Corpul voluptuos și pensulat din *Baigneuses* (1874–1875, New York) precizează relația lui cu spațiul și culoarea.

• La maturitatea artistică, în 1884, artistul le face o vizită prietenilor Zola, *Monet și Renoir la Estaque, după ce îl întâlnise pe Monticelli la Marsilia. Se îndepărtează de impresioniști: *Podul de la Maincy* (1879–1880, Paris), *Zăpadă topită la Fontainebleau* (1879–1880, New York, MOMA). Aerul vibrează în tabloul *Trois Baigneuses* (*Trei femei la scăldat*, 1879–1882, Paris).

• Se interesează de geometrie, de volumul formelor și de compoziție, le organizează în vederile sale cu *Muntele Sainte-Victoire* (1885–1887, Londra; New York, M.M.; Paris, Orsay), cu satul *Gardanne* (1886, Merion, B.F.), cu *Stâncile la Estaque* (1882–1885, São Paulo).

• În 1886, după decesul tatălui său, îi revine o avere confortabilă; pictorul se desparte de Zola și se izolează. Câțiva inițiați îi susțin opera: negustorii de artă J. Tanguy, A. Vollard, criticii J.K. Huysmans, Zola...

• *Cinq Baigneuses* (*Cinci femei la scăldat*, 1885–1887) și *Le grand Baigneur* (*id.*, Paris) reprezintă o sinteză a demersului său artistic: personajele se cufundă formal și plastic în natura înconjurătoare.

• Cézanne își produce pânzele capitale cu începere din 1888–1890. Construcțiile sale relevă o soliditate și o materialitate articulând forme geometrizate: *Vasul albastru* (1889–1890, Paris), *Masa de bucătărie* (1888–1890, *id.*), *Mere și portocale* (cca 1899, *id.*). Personajele sunt ancorate puternic în decor precum *Arlechinul* (1888–1890, Washington, N.G.), *Femeie cu cafetieră* (cca 1890, Paris) sau seria *Jucătorilor de cărți*, pictată între 1890 și 1896 (Merion; Paris, Orsay; New York, M.M.; Londra, C.I.). Totuși în *Băiat cu vestă roșie* (1890–1895, Zürich, Fond. E.G. Bührle) sau în *Portretul lui Ambroise Vollard* (1899, Paris), unul din portretele cele mai geometrice realizate de artist, se citește reveria.

• Culorile tandre îmblânzesc *Muntele Sainte-Victoire* (cca 1890, Paris), *Lacul din Annecy* (1896, Londra, C.I.), în timp ce peisajele din Provence dovedesc o rigoare a construcției din ce în ce mai marcată: *Casa Maria* (către 1895, Forth Worth, Kimbell A.M.); *Cariera din Bibémus* (*id.*, Essen, F.M.); *Pin uriaș* (cca 1898, São Paulo, M.A.).
• Cézanne participă la Expoziția Universală din 1889, apoi expune la Bruxelles în 1890. În 1895, retrospectiva operei sale, de la Vollard, este un eveniment; accede în fine la recunoaștere și la Salonul de toamnă din 1903 primește laude.
• Ultimele sale pânze exaltă forma geometrică și culoarea: *Baigneurs* (1900–1905, Merion, B.F.; Londra, N.G.); *Les Grandes Baigneuses* (1906, Philadelphia); vederile de la Château noir, ultimele peisaje cu *Sainte-Victoire* (1904–1906, *id*; Moscova; Zürich, Fond. E.G. Bührle); *Doamna în albastru* (1900–1904, Sankt Petersburg) și *Portretul lui Vallier* (1904–1906, Washington, N.G.).

În 1905, Vollard prezintă acuarelele lui Cézanne. Retrospectivele se înmulțesc. Viziunea lui Cézanne îi marchează îndeosebi pe nabiști, pe É. Bernard de exemplu, pe fovi și în special pe cubiști. Arta lui se impune ca un fundament al esteticii picturale moderne și contemporane.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

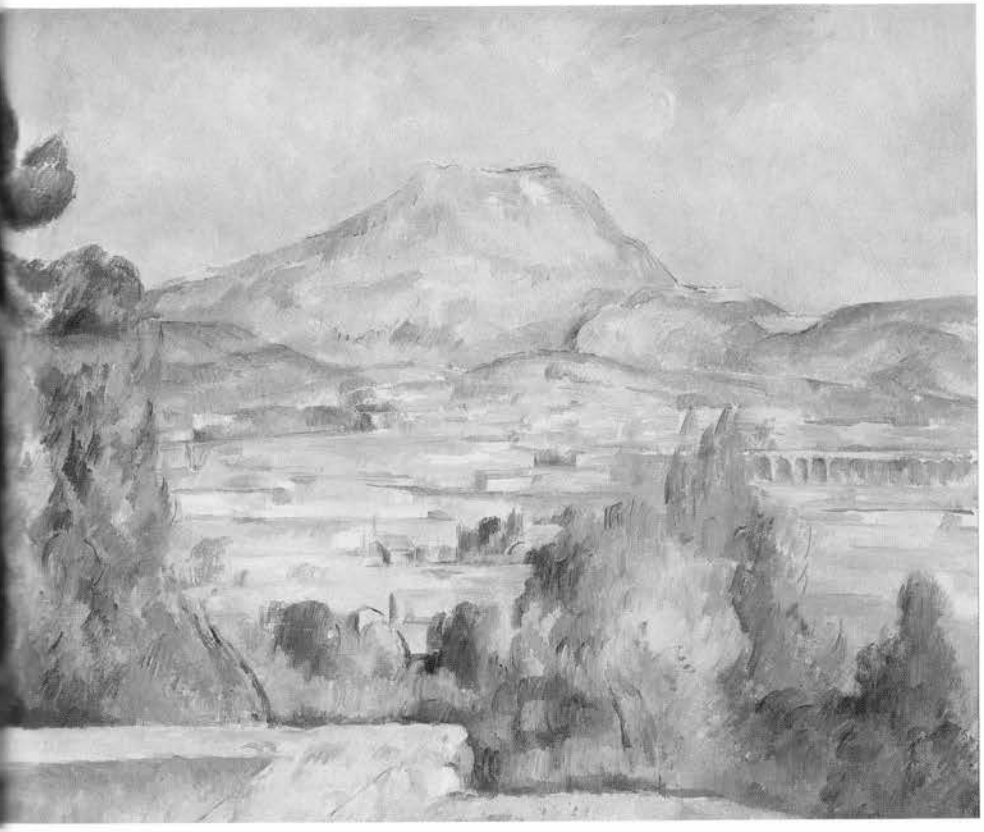
Cézanne este preocupat de peisaj, de portret și de natura moartă. Merele și vasele de compot, bărbații și femeile care se scaldă, Sainte-Victoire și Estaque sunt subiectele predilecte. Pictează un mare număr de portrete ale soției și autoportrete. Artistul lucrează pe diferite suporturi, pe pânză sau hârtie, în ulei, acuarelă, creion, în formate variate.
Principalii săi cumpărători sunt contele Doria, V. Chocquet, I. de Camondo, S. Courtauld, A. Pellerin, prieteni pictori și negustori, dintre care A. Vollard.
În diferitele etape ale carierei sale, Cézanne este influențat de spanioli, precum Ribera, de italienii *Tizian și Giorgione, de francezii Delacroix, Courbet, *Daumier și Manet. Împrumută de la ei elemente formale și ritmul pentru a-și îmbogăți limbajul. La Auvers-sur-Oise lucrează alături de Pissarro.
Cézanne și-a datat rareori tablourile; ultima cronologie a operelor sale, stabilită în 1995, împarte etapele de creație pe decenii.

UN MARE MAESTRU

◆ Până în anii 1890, Cézanne este disprețuit și neînțeles de contemporani.
◆ Artistul se delimitează de impresioniști. Elaborează o nouă viziune a formelor, geometrică, precubistă, colorată.
◆ Cézanne conferă celebritate Muntelui Sainte-Victoire și localității Estaque. Reînnoiește tema femeii la scăldat și face din ea subiectul unei construcții grandioase și moderne.
◆ În opera sa târzie, înfățișează o manieră a colorării specifică: „Metoda era singulară [...]. Începea prin umbră și cu o pată pe care o acoperea cu o a doua ce o depășea, apoi cu a treia, până ce toate aceste tente, făcând ecran, modelau, colorând, obiectul [...]. Toate aceste modulații aveau o direcție fixă de înaintare, în mintea sa. Proceda așa [...] până ce [culorile] întâlneau contrastele lor în opoziție" (É. Bernard, 1907).
◆ Compozițiile sale disprețuiesc regulile organizării tradiționale: punctul de fugă poate fi inexistent, același peisaj poate apărea sub mai multe unghiuri. Cézanne refuză *trompe l'œil*-ul, combină volumele aduse la o suprafață plană cu iluzia unei a treia dimensiuni. O geometrie savantă leagă obiectele între ele până la interpenetrare.
◆ Modulează culorile la nesfârșit. Albul oferă multiple reflexe. Gradația culorilor asigură trecerea de la un motiv la altul. Factura poate fi groasă, cu creste chiar, sau fluidă, adeseori neregulată. Aspectul voit neterminat al ultimelor opere ale artistului contribuie la satisfacerea țelului său de a atinge „abstractul formal".

• Anii 1860 sunt marcați de maniera „hormonală" a artistului, traducând preaplinul și temerile pictorului. În fața unor fundaluri întunecate, compune naturi moarte fruste, conținând un număr limitat de ustensile de folosință curentă, banale, luminate în același fel, evocând naturile moarte spaniole – *bodegones*. Pasta colorată, tușa dinamică, largă, adesea împăstată, tencuiesc obiectele prin mici suprafețe amintind arta lui Ribera și Daumier. Portretele pictate cu cuțitul, precum Courbet, continuă tușa fragmentară, iritată și bogată în asperități a lui Manet. Peisajele și nudurile, de aceeași vână plastică, au un modelaj rotund, o formă suplă, aproape de voluptatea unui Delacroix.
• În jurul lui 1870, forma devine mai puțin conturată, culoarea se armonizează, tușa se cuminţește. În acești ani „impresioniști", substituie munca bazată pe reflecție cu impresia imediată. În același timp structurează solid peisajele din care elimină orice prezență omenească, le populează cu copaci „magnifici și severi, de o vârstă cu zeii și o solemnitate de monumente" (J. și E. Goncourt, 1871), în colorituri sumbre, dar nuanțate pentru a alterna umbra cu lumina.
• La Auvers-sur-Oise, la mijlocul anilor 1870, sfătuit de Pissarro, Cézanne lucrează pe motiv masele de verduri, structurile cubice ale caselor. Își luminează paleta, pictează pânzele cu o lejeritate și o vioiciune foarte îndepărtate de fluiditatea și de culoarea atmosferică ale lui *Monet sau de pictura „pretențioasă" a lui Pissarro: „Dl Cézanne *răsună*", notează criticul G. Coquiot în 1919. Portretele sale, străine de impresionism, aparțin deja perioadei „constructive". La polul opus autoportretelor închise, în culori de pământ, în portrete adaugă câteva tușe de alb. Umbra colorată de culoare pură este un procedeu al noii sale viziuni.
• În perioada „constructivă" a anilor 1880, structura cvasigeometrică scoate în evidență doar esențialul. Cézanne construiește peisaje, văzute din diferite unghiuri. El îmbină ritmic planurile sintetice, liniare sau ondulante, distribuite cu parcimonie sau bine gândit în funcție de opere. Naturile moarte par uneori neorganizate sau dezechilibrate. Tușele lungi, drepte sau oblice, construiesc spațiul. Linia întreruptă sau sacadată sugerează mișcarea. Culoarea devine autonomă și forma din ce în ce mai simplă o servește. Femeile care se scaldă, figuri mute, monumentale și piramidale, sesizate în poze elaborate, se scufundă progresiv în peisajul solid și compact. Tușele sunt mai puțin vizibile, mai scurte, mai oblice și strânse. Cézanne prezervă geometria pentru a scăpa de abstracție. Deși artistul declară: „Sunt primitivul unei arte noi [...] la antipodul modelajului", maniera sa dovedește o cunoaștere excepțională a picturii.
• În a doua jumătate a anilor 1880, peisajele, printre care prima serie din *Sainte-Victoire*, bărbații la scăldat și câteva portrete afirmă o nouă seninătate și grandoare. Cézanne își definește demersul prin „a picta ca Poussin, dar după natură". Formele dominante sunt masive și dovedesc o gândire a elementelor esențiale aplicată la volum și la spațiu, făcând detaliul nesemnificativ. Tușa și culorile prezintă o perfectă unitate formală, reușind chiar să dizolve câteva portrete melancolice în culoare.
• Operele de maturitate (anii 1890), ale perioadei „sintetice", confirmă soliditatea compozițiilor și impozanta prezență a personajelor, adevărate forțe ale naturii, voluntare și calme, inamovibile și grave, pe care Cézanne le observă cu simpatie în timpul ședințelor de poză mai mult decât o arată pictura lui. Preparația clară, vizibilă, participă la modulația culorilor. Materia picturală, densă și opacă, devine uneori lejeră ca acuarela, nefinisată ca într-o schiță.
Chiar dacă revine uneori la trăsăturile aerate ale începuturilor, „cristalizarea formelor este complet terminată. Planurile se înlănțuie și se întrepătrund pentru a crea o construcție plastică [de o] extremă complexitate. Fiecare plan se leagă [...] strâns de toate celelalte [...]. Nu numai





Muntele Sainte-Victoire
cca 1890. Ulei pe pânză, 62 x 92 cm, Paris, Orsay

Sainte-Victoire își trage numele de la victoria lui Caius Marius asupra barbarilor (secolul I d.Hr.). Cézanne pictează acest peisaj de douăzeci de ori, în două perioade, din 1882 în 1890 și din 1901 până la moarte.
În primul plan situează un zid mic, un pin înalt și o tufă; în centru, artistul plasează valea, acoperișurile de culoare ocru, apeductul și planurile parcelelor; în fundal, construiește muntele și platoul Cengle. Grandoarea și calmul emană din această compoziție și din tușa structurată, foarte îndepărtată de viziunea impresionistă. Formele volumetrice ale primului plan, muntele masiv din depărtare aruncă în planul secund celelalte elemente ale tabloului.
Cézanne se străduiește să realizeze o construcție densă și riguroasă a spațiului. Demersul său nu urmărește să „figureze", ci să compună, să zidească într-o structură solidă acest „motiv frumos", pentru a relua termenii săi, de atunci încolo pictat pentru el însuși. „Legea armoniei" și „logica senzațiilor organizate" se relevă în geometria interioară a naturii, în organizarea tușei în pete ferme, pensulate, care contribuie la mobilitatea ansamblului și în jocul contrastelor subtile între tonurile calde și reci (verzuri, albastruri, ocruri și movuri), care se scufundă într-o luminozitate blândă și aurie. Prezentată Muzeului Orsay în toamna anului 2000, lucrarea provine din colecția industriașului A. Pellerin.

formele [se reduc] la contururi rectilinii [...] foarte simple, ci și culoarea este, ca să spunem așa, sistematizată" (R. Fry, 1926).

• De acum înainte, Cézanne își modulează cromatismul pentru a picta ceea ce simte, această natură atotputernică, cu copaci, stâncoasă, acvatică sau muntoasă. Impunătoarele sale „portrete de arbori", pinii și opulentele naturi moarte, văzute în plan apropiat, invadează spațiul pânzei.

• Obiectele casnice și fructele, juxtapuse sau suprapuse, se confundă uneori în trăsăturile modulate și colorate, nuanțate și gradate la infinit, care lasă la vedere preparația deschisă de-a lungul straturilor subțiri de pictură. Artistul creează o dialectică formală între structura dezechilibrată și celelalte elemente care reechilibrează compoziția. Această construcție a spațiului proprie lui Cézanne va fi dezvoltată de cubiști.

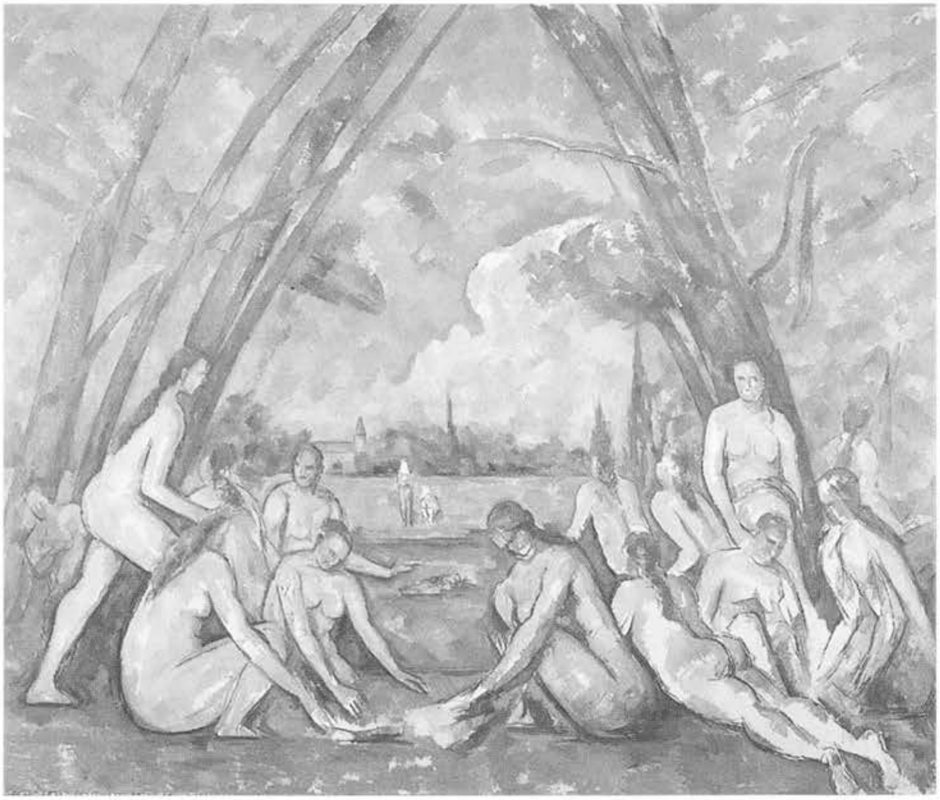
• Între 1900 și 1906, își epurează și mai mult stilul. Fundalurile devin mai lizibile. Ultimele portrete, indiferente, inexpresive și anonime, prezintă o materie atât de lucrată, încât apare ca o coajă.

• În peisajele fără profunzime, accentuează simplificarea geometrică și imbricația caselor, stâncilor și copacilor: „Să tratezi natura prin cilindru, sferă și con, totul așezat în perspectivă", îi declară nabistului É. Bernard. A doua serie din peisajele cu *Sainte-Victoire,* văzute din unghiuri ușor diferite, transmite luminozitatea schimbătoare: „Chiar atunci când există variațiuni care se succed, execuția lor devine mai pasionată [...], muntele se dizolvă într-un torent de lovituri de pensulă energice, se integrează în aerul care-l înconjoară și care fasonează chiar aceste trăsături ale pensulei" (T. Reff, 1978). Artistul alternează cu o mare libertate straturile colorate groase cu straturile subțiri și lichide. „Senzațiile colorante date de lumină sunt la mine cauza abstracției care nu-mi permite să umplu pânza și să urmăresc conturul obiectelor", afirmă Cézanne.

OPERE CARACTERISTICE

Catalogul lui Cézanne cuprinde în jur de 900 de picturi și 400 de acuarele.

Portretul unchiului Dominique, 1866, New York, M.M.
Natură moartă cu ceainic, 1869–1870, Paris, Orsay
Zăpadă topită la Estaque, cca 1870, Zürich, Fond. E.G. Bührle
Vedere din Auvers, cca 1873, Chicago, A.I.
O „Olympia" modernă, 1873, Paris, Orsay
Casa spânzuratului, 1873, Paris, Orsay
Natură moartă cu supieră, cca 1873–1874, Paris, Orsay
Autoportret pe fond roz, cca 1875, Paris, Orsay
Baigneuses, 1874–1875, New York, M.M.
Doamna Cézanne cu fusta în dungi, cca 1877, Boston, M.F.A.
Podul de la Maincy, 1879–1880, Paris, Orsay
Trois Baigneuses, 1879–1882, Paris, P.P.
Stânci la Estaque, 1882–1885, São Paulo, M.A.
Muntele Sainte-Victoire, 1885–1887, Londra, N.G.
Cinq Baigneuses, 1885–1887, Basel, Km.
Le Grand Baigneur, 1885–1887, Paris, Orsay
Masă de bucătărie, 1888–1890, Paris, Orsay
Vasul albastru, 1889–1890, Paris, Orsay
Femeie cu cafetieră, cca 1890, Paris, Orsay
Muntele Sainte-Victoire, cca 1890, Paris, Orsay
Jucătorii de cărți, 1890–1896, Merion, B.F.
Mere și portocale, cca 1899, Paris, Orsay
Portretul lui Ambroise Vollard, 1899, Paris, P.P.
Femeie în albastru, 1900–1904, Sankt Petersburg, Ermitaj
Sainte-Victoire, 1904–1906, Moscova, Pușkin
Les Grandes Baigneuses, 1906, Philadelphia, A.M.



Les Grandes Baigneuses
1906. Ulei pe pânză, 2,08 x 2,51 m, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art

Cézanne lucrează cu îndârjire pe tema bărbaților și femeilor la scăldat, pictând numeroase opere de la mijlocul anilor 1870 și până la sfârșitul vieții. Trei dintre ele, de format foarte mare, sunt realizate la sfârșitul vieții. Versiunea care se păstrează la Philadelphia (probabil neterminată) va fi singura dintre ele și fără îndoială ultima care își va atinge scopul.
*Cézanne are în minte viziunea lui Giorgione, *Tizian, *Rubens, *Poussin și, cu privire la* baigneuses, *pe aceea a lui *Watteau, Boucher, *Fragonard, *Courbet... Femei goale sunt reunite pe o plajă de nisip, la malul râului. Ele vorbesc, mângâie o formă alburie care ar putea fi un câine, după alte versiuni; una dintre femei înoată. Pe celălalt mal se ridică două personaje. Oblicele trunchiurilor de copaci formează o boltă ale cărei arce se întâlnesc în afara tabloului. Unele corpuri, cu forme esențiale și „primitive", își mulează liniile curbe. În centrul tabloului, Cézanne deschide spațiul către depărtare: același aliniament central leagă câinele, înotătoarea, personajele de pe celălalt mal și „castelul".*
Corpurile „geometrizate", ritmul și orientarea tușelor, tentele sobre și armonioase, albastru-verzui, ocru și violet, scufundă personajele în peisaj. Pictorul pune tușe ușoare și opace care nu acoperă stratul alb de grund, sursă de luminozitate și de lejeritate. Căutarea îndreptată către imagine și nu către subiect sau motiv, către o formă matematică cvasiabstractă, caracterizează stilul lui Cézanne și anunță cubismul.

BIBLIOGRAFIE

S. Orienti, G. Picon, *Tout l'œuvre peint de Cézanne,* Flammarion, Paris 1975; *Cézanne, les dernières années,* catal. exp., RMN, Paris, 1978; *Cézanne, les années de jeunesse,* catal. exp., RMN, Paris, 1988; *Cézanne,* catal. exp., RMN, Paris, 1995; S. Patin, *Cézanne,* RMN-Hazan, Paris, 1995.

Gauguin



Gauguin, artist independent și marginal, este un rebel pătruns de misticism. După debutul impresionist, dă naștere sintetismului și cloisonismului înainte de a stabili strânse raporturi cu simbolismul. Cere întoarcerea la surse, la un primitivism care, plecând de la tradițiile ancestrale și exotism, se exprimă prin opere viu colorate, incantatorii, cu titluri „barbare", într-o factură „brută", populate de divinități și de mituri bretone și tahitiene.

PARCURS BIOGRAFIC

• Paul Gauguin (Paris, 1848–Atuona, Insulele Marchize, 1903), pictor francez, pare marcat de ascendența peruviană și de saint-simonismul bunicii, teren propice pentru imaginarul său. În 1851, tatăl său, ziarist, evită lovitura de stat și moare în Panama; familia se reunește în Peru. Elev la Orléans din 1855, Gauguin visează să evadeze. Între 1865 și 1868 se angajează în marina comercială și militară. Devine agent de schimb în 1871, apoi se căsătorește cu o daneză, Mette Gad, în 1873.

• Se împrietenește cu C. Pissarro, cumpără pânze impresioniste, pictează *Sena la Podul Iena* (1875, Paris, Orsay). Prezintă o lucrare la Salonul Oficial din 1876, apoi se alătură impresioniștilor cu care va expune din 1879 până în 1886: *Interior de pădure în Normandia* (1884, Boston), *Autoportret cu prietenul Carrière* (cca 1886, Washington, N.G.). Din 1883, se consacră în întregime picturii. În 1885, cunoaște eșecul conjugal și mizeria. Anul următor prezintă 19 pânze la a opta expoziție impresionistă.

• Artistul petrece o primă perioadă la Pont-Aven, în Bretania, unde îl întâlnește pe É. Bernard (vara lui 1886) și pictează *Dansul celor patru bretone* (1886, München). Pleacă în 1887 în Martinica, unde descoperă puterea culorii.

• În 1888, Gauguin se întoarce și realizează la Pont-Aven *Viziunea după liturghie* (Edinburgh), operă-manifest care afirmă, spune el, „simplitatea rustică și superstițioasă".

• Prezent apoi la Arles alături de van Gogh, pictează *Alyscamps* (*id.*, Paris, Orsay), *Frumoasa Angela* (1889, *id.*), *Bătrâne din Arles* (1888, Chicago, I.A.). Cei doi bărbați se înfruntă: van Gogh îl rănește pe Gauguin, care se întoarce la Paris. Participă la expoziția grupului „XX" din Bruxelles și la cea a Cafenelei Artelor organizată de Volpini în cadrul Expoziției Universale de la Paris.

• O a treia ședere la Pont-Aven și în împrejurimi, la Pouldu, în 1889 și 1890, îi întărește convingerile estetice. Pictează *Portretul Mariei Derrien* (1890, Chicago, A.I.), *Hrist galben* (1889, Buffalo [N.Y], Albright-Knox A.G.), *Autoportret cu Hrist galben* (1889–1900, Paris) și *Hristos în Grădina Măslinilor* (1889, West Palm Beach, N.G.). Imortalizează *Culegătorii de iarbă de mare* (*id.*, Essen, F.M.), *Micuțe bretone în fața mării* (*id.*, Tokyo, M. Național de Artă Occidentală). *Natură moartă cu evantai* (*id.*, Paris, Orsay) amintește maniera lui Cézanne, în timp ce *Autoportret* (*id.*, Washington, N.G.) este sintetic și „expresionist". *Pierderea fecioriei* (numit și *Trezirea primăverii*, 1890–1891, Norfolk, The Chrysler M.) întărește stima pe care o nutresc pentru el simboliștii și nabiștii. Dar lipsurile materiale îl împiedică să lucreze.

• În 1891, își vinde lucrările la licitație și, în 4 aprilie, se îmbarcă pentru Tahiti. Polinezia îl uluiește: are impresia că a găsit Edenul: *Femei din Tahiti* sau *Pe plajă* (1891, Paris, Orsay), *Masa* (*id.*), *Te faaturuma* (*Îmbufnata*, 1891, Worcester, A.M.); *Ia orana Maria* (*Te slăvesc, Maria*, cca 1891–1892, New York); *Arearea* (1892, Paris, Orsay). Cultura polineziană și splendoarea culorilor tropicale îi inspiră *Manao Tupapau* (*Spiritul morților veghează*, *id.*, New York, MOMA) și *Hina y Fatou* (*Luna și Pământul*, 1893, New York, MOMA). Artistul își consemnează impresiile în carnete.

• În 1893, din nou fără resurse, bolnav, revine în Franța. Tablourile sale sunt agresive și nostalgice: *Otahi* (*Singurătate*, 1893, Paris, colecție particulară), *Annah, javaneza* (1893, loc. necunoscută), *Mahana no Atua* (1894, Chicago), *Paris sub zăpadă* (*id.*, Amsterdam, M.N.V. Gogh).

• Regăsește Tahiti în martie 1895. Retras, plin de datorii, bolnav, depresiv, bulversat de moartea fiicei sale Aline și a bebelușului născut din relația cu *vahiné* Pahura, bărbatul din *Autoportret lângă Golgota* (1896, São Paulo) chestionează cu melancolie viața și destinul uman: *Nevermore*

(1897, Londra, C.I.), *Te reriora (Visul, id.)*, *De unde venim? Cine suntem? Unde ne ducem? (id.*, Boston). În februarie 1898, supraviețuiește unei tentative de sinucidere.

• Cu începere din 1898, primește sprijinul amical și financiar al admiratorilor creației sale, dar are o situație precară, fiind în conflict cu autoritățile civile și religioase ale insulei, ostile picturii și nudurilor sale. Creează totuși *Faa Ibeibe (Pastorală tahitiană*, 1898, Londra, T.G.), *Două tahitiene (Sâni cu frunze roșii*, 1899, New York, M.M.), *Trei tahitiene* (*Conversație, id.*, Edinburgh, N.G.).

• În 1901, Gauguin, foarte slăbit, se instalează la Atuona, pe Insula Hiva-Hoa din Arhipelagul Marchizelor: *...Și aurul corpului lor* (1901, Paris), *Chemarea* (1902, Cleveland, M.A.), *Cavaleri pe plajă* (*id.*, Paris, colecția Niarchos) și *Povești barbare (id.*, Essen). În ultimii ani ai vieții, sculptează, gravează, scrie scrisori și eseuri: *Spiritul modern și catolicismul*, apoi *Înainte și după*. La moartea sa, douăzeci din pânzele cu nuduri ale femeilor din Marchize sunt distruse de episcopul din Hiva-Hoa.

Opera lui Gauguin, pictor, sculptor și ceramist, are un ecou considerabil în toată Europa: la E. Munch, P. Modersohn-Becker, F. Holder, dar și la *Picasso în perioada de început, la fovi ca Derain, R. Dufy, printre expresioniștii F.T. Kirchner, A. von Jawlensky, M. Pechstein.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Gauguin își extrage inspirația din cotidian. Sesizează personajele în mediul lor familiar, în natură sau în interior. Realizează portrete și autoportrete, scene religioase, câteva peisaje și naturi moarte. Formatele variază, dar pânzele de talie mijlocie sunt mai numeroase.
Pictorul beneficiază de sprijinul câtorva amatori dintre care É. Schuffenecker, Fayet și negustorii Vollard și T. van Gogh.
Gauguin admiră culoarea lui *Delacroix și linia lui *Rafael și *Ingres. Se referă mai întâi la F. Bonvin și S. Lépine, apoi, după întoarcerea din Martinica, la *Degas și *Cézanne. Este încurajat de Pissarro, este implicat împreună cu É. Bernard în căutările picturale ale grupului de la Pont-Aven, se simte atras de simbolismul lui Puvis de Chavannes. La Arles, lucrează cu van Gogh, dar afirmă: „Tot ceea ce am învățat de la alții m-a deranjat. Pot deci să spun că nimeni nu m-a învățat nimic [...]. Centrul meu artistic se află în creierul meu [...] sunt puternic pentru că nu sunt niciodată derutat de alții și pentru că ceea ce fac este în mine."
Bretania, Martinica și mai ales Polinezia sunt pământurile pe care le-a iubit.

• În primele sale opere, Gauguin pictează malurile Senei în tente deschise, conform gustului peisagistului Lépine. Culorile ton-în-ton produc o armonie surdă și topită. De la Pissaro, deprinde abilitatea picturală a micilor tușe puse una lângă alta. Degas este maestrul său pentru

UN MARE MAESTRU

◆ Neînțeles în timpul vieții, cu excepția pictorilor de la Pont-Aven, a nabiștilor și a câtorva rari amatori, Gauguin este redescoperit în 1949 cu ocazia expoziției de la Orangerie, prilejuită de centenarul nașterii sale.

◆ Este „primul care intuiește necesitatea unei rupturi în urma căreia să se nască lumea modernă, primul care evadează din tradiția latină [...] pentru a regăsi prin poveștile barbare și zeii sălbatici elanul original. A fost, de asemenea, primul care a îndrăznit, lucid, să transgreseze și chiar să repudieze realitatea exterioară, în același timp raționalizând-o. A predat artei moderne libera creație" (R. Huyghe, 1949).

◆ Gauguin pictează natura sălbatică, forța, inocența și libertatea ființelor emancipate de convențiile societății burgheze, fie că sunt bretoni sau polinezieni. Nudurile sale „caste", universale, uneori androgine, sunt novatoare. Asociază în același tablou realitatea obiectivă și imaginarul, creează scene religioase interpretate conform esteticii polineziene.

◆ Compozițiile sunt insolite: uneori aruncă figura umană în planul doi, alteori se joacă cu diferențele de scară.

◆ Impune aplatul culorii încercuite de albastru de Prusia sau de negru care devine un procedeu al cloisonismului, deschide pictura către confruntarea dintre culorile pure, juxtapuse în aplaturi *(Viziunea după liturghie)*.

scenele realiste de interior *(Suzanne cosând*, 1880, Copenhaga, M.C.G.). Din atracția pentru artele decorative extrage simțul ornamental.

• La Pont-Aven (1886), abandonează impresionismul pentru o pictură, scrie el, de „senzație. Totul este cuprins în acest cuvânt". Aceasta este mai mult epurată, poetică și sacră decât realistă: „Iubesc Bretania. Acolo găsesc sălbăticia, primitivul. Când saboții mei răsună pe solul de granit, aud sunetul în surdină, înfundat și puternic pe care îl caut în pictură" *(Dansul celor patru bretone)*. Respinge pictura oficială și lumea greco-romană, se referă la arta populară, la Evul Mediu, la cloisonismul caracteristic stampei japoneze. Puvis de Chavannnes este pentru el „grecul, în timp ce eu sunt un sălbatic, lupul"; primul pune întâi ideea, simbolul decriptabil, iar Gauguin scrie: „Emoția mai întâi! Înțelegerea după aceea".

• Din experiența sa martinicheză (1887) se naște gustul pentru ceramică, pentru desenul concis și culoarea saturată sau pură, foarte îndepărtate de realitatea naturii.

• La Arles (1888), grija sa pentru echilibru și armonie se opune răvășirii lui van Gogh. „El este romantic, iar eu mă simt mai degrabă îndemnat către primitiv. Din punctul de vedere al culorii [...] detest amestecurile murdare în factură" *(Bătrâne din Arles)*.

• La Pont-Aven (1889 și 1890), pictorul își manifestă libertatea și încrederea în propria viziune, marcată de forma cezaniană, de arta primitivă, de tradiția bretonă *(Autoportret cu Hrist galben)*.

• În Tahiti saturează pe pânză culori luxuriante. Forța tradițiilor polineziene, frumusețea indolentă a femeilor îi amintesc largile ritmuri clasice ale basoreliefurilor egiptene, Madonele primitive italiene, aplaturile stampelor japoneze. Nudurile sale oceanice devin masive, eliminând orice conotație sexuală, ocupând un loc mai mare în opera sa. Această nostalgie a unei lumi pierdute alimentează gustul său pentru simbolism: introduce motive florale și figuri totemice care comportă simboluri sexuale sau religioase: „Linia este culoare, scrie el atunci, culoare pură! Trebuie să-i sacrifici totul. Intensitatea culorii va indica natura culorii". Forma și coloritul dau tablourilor sale o forță vitală, spirituală și emoțională *(Arearea)*.

• La Paris (1893), opera sa se colorează de nostalgie. Tentația impresionistă *(Paris sub zăpadă)* și vestigiile experienței de la Pont-Aven reapar.

• La Tahiti și Atuona (1895–1903), fragilitatea lui fizică transpare în operă: culorile pălesc și factura vibrează uneori. Sărăcia îi impune utilizarea cu zgârcenie a pânzei. Într-un rafinament de acorduri colorate care amestecă tonurile de verde, de violet, de roz, temele cu *vahiné* și autoportretele poartă amprenta deziluziilor sale *(De unde venim? Cine suntem? Unde ne ducem?)*.



BIBLIOGRAFIE

G.M. Sugana, *Tout l'œuvre peint de Gauguin*, Flammarion, Paris, 1981; *Gauguin*, F. Cachin, Paris, Gallimard-Electa, 1990; *Gauguin*, catal. exp., RMN, Paris, 1989; *Gauguin*, dir., P. Monsel, Cercle d'art, Paris, 1995.



▲ ***Vairumati***, 1897. Ulei pe pânză, 73 x 94 cm, Paris, Orsay

Această tânără Evă polineziană atinge, sub penelul pictorului, o dimensiune mitică. Gauguin o descrie astfel: „Avea o statură frumoasă și focul soarelui strălucea în aurul cărnii sale, în vreme ce toate misterele dragostei dormitau în noaptea pletelor." Capul patului somptuos sculptat și aurit amintește spătarul unui tron și aureolează tânăra, accentuând referința la o zeiță-mamă, sursă a întregii vieți.
Dimensiunea totemică a acestui corp, cu brațe și picioare masive și butucănoase, se află în raport cu seninătatea chipului și cu bustul calm, de esență clasică și occidentală. Decorația patului din lemn, postura și gesturile incantatorii ale celor două femei din fundal amintesc de basoreliefurile din Borobudur (Java, Indonezia). Pasărea albă cu o șopârlă în gheare simbolizează ciclul etern al dorinței, al posesiei și al morții, alegorie a paradisului pierdut.

OPERE CARACTERISTICE

Opera lui Gauguin numără în jur de 460 de picturi.

Interior de pădure în Normandia, 1884, Boston, M.F.A.
Dansul celor patru bretone, 1886, München, N.P.
Viziunea după liturghie sau *Lupta lui Iacob cu Îngerul*, 1888, Edinburgh, N.G.
Alyscamps, 1888, Paris, Orsay
Autoportret cu Hrist galben, 1888–1889, Paris, Orsay
Femei din Tahiti sau *Pe plajă*, 1891, Paris, Orsay
Ia orana Maria, cca 1891–1892, New York, M.M.
Mahana no Atua, 1894, Chicago, A.I.
Autoportret lângă Golgota, 1896, São Paulo, M.A.
Vairumati, 1897, Paris, Orsay
De unde venim? Cine suntem? Unde ne ducem?, 1897, Boston, M.F.A.
...Și aurul corpului lor, 1901, Paris, Orsay
Povești barbare, 1902, Essen, F.M.

◄ ***Viziunea după liturghie*** sau ***Lupta lui Iacob cu Îngerul***
1888. Ulei pe pânză, 73 x 92 cm, Edinburgh, National Gallery of Scotland

În legătură cu acest tablou, caracteristic Școlii de la Pont-Aven, Gauguin spunea: „Cred că am atins în figuri o mare simplitate rustică și superstițioasă. Totul este foarte sever. Pentru mine, în acest tablou, peisajul și lupta nu există decât în imaginația oamenilor care se roagă, după predică. De aceea există contrast între oameni, natură și luptă în peisaj; natura mea este disproporționată."
Absența adâncimii, liniile decorative și culorile pure simplifică reprezentarea. Gauguin „cloisonează" bonetele bretone și trunchiul mărului care traversează pânza în diagonală. Solul devine, în manieră sintetică, o pată roșu-vermillon pusă aplat. Influența stampei japoneze se citește în măr, în perspectiva ridicată a solului văzut la verticală, în figurile tăiate la jumătate de corp și în aruncarea subiectului principal în planul doi.

Van Gogh



Activitatea lui Vincent van Gogh se întinde pe numai zece ani. Intim legată de evenimentele vieții sale, ea poartă marca personalității sale turmentate și instabile, ca și a locurilor în care a trăit. Căutarea disperată a unei osmoze între culoare, desen și formă în paroxismul sentimentelor îi caracterizează lucrările.

PARCURS BIOGRAFIC

• Vincent van Gogh (Groot Zundert, Brabant, 1853–Auvers-sur-Oise, 1890), pictor olandez, fiul unui pastor și nepotul unui negustor de tablouri, relevă încă din copilărie o suferință psihică și predispoziții artistice. Angajat al Galeriei Goupil între 1869 și 1876, la Haga, Bruxelles, Londra, Paris, descoperă arta lui J.F. Millet. Un eșec în dragoste și propensiunea către absolut îl conduc spre apostolat. Fanatismul îi atrage dezavuarea Bisericii. În august 1880, reia cărbunele și se consacră artei.

• Aflat în Olanda, între 1880 și 1885, la Haga și la Etten, unde locuiesc părinții, van Gogh desenează asiduu, face acuarele, studiază scene de stradă și pictura cu A. Mauve, vărul său, pictor atunci cunoscut. Îi reprezintă cu simpatie și realism pe oamenii care muncesc din nordul Țărilor de Jos și din Neunen, localitate din Brabant, întâlniți în literatura lui É. Zola sau Ch. Dickens și în pictura lui Millet: *Țărancă culegând spice, spate și profil* (1885, Otterlo, K.M.), *Mâncătorii de cartofi (id.)*. Realizează de asemenea câteva peisaje autumnale.

• În Anvers, unde locuiește între noiembrie 1885 și februarie 1886, van Gogh descoperă arta lui *Rubens și stampele japoneze ale lui Hiroshige și K. Utamaro. Inaugurează seria autoportretelor printre care *Cap de mort cu țigară* (1886, Amsterdam, M.N.V. Gogh), sarcastic și macabru.

• Când ajunge la Paris în 1886, cunoaște culoarea venețiană și pe aceea a lui *Delacroix. În trecere prin atelierul pictorului naturalist F.A.Cormon, îl întâlnește pe *Toulouse-Lautrec. Fratele său Theo îl prezintă lui Pissarro, care îi dă câteva sfaturi, apoi lui *Seurat, Signac, *Gauguin. Îl frecventează pe „père" Tanguy, vânzătorul de culori al cărui portret îl execută (1887, Paris, Rodin). Îi apreciază pe *Cézanne și Monticelli.

• Opera sa evoluează atât în portrete (*Italianca*, 1887, Paris; *Portretul artistului, id.*; *Autoportret cu șevalet*, 1888, Amsterdam, M.N.V. Gogh), cât și în scenele de gen precum *Interior de restaurant* (1887, Otterlo, K.M.), *Grădinițe pe colina Montmartre (id.*, Amsterdam, S.M.) sau *Le Moulin de la Galette* (*id.*, Paris) ori în naturile moarte: *Natură moartă cu lămâi (id.*, Amsterdam, M.N.V. Gogh), *Cărțile galbene (id.*, Elveția, colecție particulară).

• În 1888, la anunțul căsătoriei lui Theo, Vincent pleacă la Arles. Lumina mediteraneană îl entuziasmează: *Podul de la Anglois* (1888, Otterlo), *Câmpia din Crau (id.*, Amsterdam, M.N.V. Gogh). Are aceeași dorință ca și Gauguin de a depăși impresionismul și neoimpresionismul și îl invită să i se alăture în Midi. Influența lui Gauguin și concepția acestuia asupra culorii se citesc în *Promenada* (1888, Sankt Petersburg, Ermitaj), *Sala de dans din Arles* (*id.*, Paris). Dar unele tablouri ale lui van Gogh relevă o factură personală: *Arlesiana* (1888, Paris, Orsay și New York, M.M.), *Portretul lui Eugène Boch* (*id.*, Paris), *Factorul Roulin* (*id.*, Boston, M.F.A.). Pictează peisaje: *Crau văzut dinspre Montmajour, Arles* (*id.*, Amsterdam, M.N.V. Gogh); *Semănătorul* (*id.*, Otterlo, K.M.), *Spicele verzi* (*id.*, Ierusalim, m. Israelului), seria cu *Floarea-soarelui* (*id.*, Amsterdam, Londra...), *Vița roșie* (*id.*, Moscova), singura operă care va fi expusă în timpul vieții artistului. Creează scene nocturne printre care *Cafenea seara (id.*, Otterlo, K.-M.), *Cafeneaua de noapte* (*id.* New Haven Yale University, A.G.), *Noapte înstelată* (*id.*, Paris), *Hamali* (*id*,. Lugano, T.B.) și celebra *Camera lui Van Gogh de la Arles* (1889, Paris). Experiența vieții artistice comune se soldează prin criza din 24 decembrie 1888, când van Gogh încearcă să-l ucidă pe Gauguin, apoi își taie urechea: *Autoportret cu urechea tăiată* (1889, Londra).

• Van Gogh locuiește în Saint-Rémy-de-Provence din ianuarie în mai 1889. Este spitalizat și internat la cererea sa, suferind de accese de demență. În același timp, culoarea îi inflamează peisajele, ca și compozițiile florale și portretele: *Doi arbuști în spatele unei bariere* (Amsterdam, M.N.V. Gogh), *Interior de pădure (id.)*, *Plopii* (München, N.P.), *Câmpul de grâu*

(Otterlo, K.M.), *Câmp de măslini (id)*, *Noapte înstelată* (New York, MOMA), *Irişi* (Malibu, J.P. Getty M.), *Autoportret* (Paris), *Portretul Trabucului supraveghind un şef de azil la Saint-Paul* (Soleure [Elveţia], K.M.), toate datate 1889, *Siesta* (1890, Paris, Orsay).

• În vara lui 1890, la Auvers-sur-Oise, van Gogh este primit şi îngrijit de doctorul Gachet. Artistul îşi continuă experienţele picturale: *Biserica din Auvers* (1890, Paris), *Stoguri la Cordeville, la Auvers-sur-Oise (id.)*, *Portretul artistului (id.)*, *Portretul doctorului Gachet (id.)*, *Scara din Auvers (id.*, Saint-Louis, C.A.M.). Realizează numeroase buchete de flori. Theo îşi anunţă plecarea în Ţările de Jos. Vincent se simte abandonat din nou. Angoasele sale se manifestă în ultimele opere: *Lan de grâu cu corbi* (*id.*, Amsterdam) *şi Arbori, rădăcini şi crengi (id.)*. La 27 iulie 1890, se împuşcă şi moare două zile mai târziu.

Van Gogh aduce fovismului şi expresionismului puterea culorii. Corespondenţa cu fratele său Theo, care îi va fi susţinător moral şi financiar de-a lungul întregii vieţi, face posibilă urmărirea parcursului străbătut de artist.

DEMERS ŞI CARACTERISTICI PICTURALE

Pictor de portrete, şi în special de autoportrete şi de peisaje, van Gogh realizează de asemenea scene populare reprezentând ţărani şi ţesători, scene de interior (la restaurant, la cafenea, în camera sa, la spitalul psihiatric), compoziţii florale şi naturi moarte. Uleiurile pe pânză sunt de format mic sau mijlociu.

Theo şi doctorul Gachet îi colecţionează lucrările, pictoriţa belgiană Anna Bloch îi cumpără singura operă vândută în timpul vieţii: *Viţa roşie.*

Caracterele şi locurile în care a locuit au un impact direct asupra artei sale. În Ţările de Jos, van Gogh este influenţat de *Hals, *Rembrandt, de realistul A. Mauve. La Anvers, îl impresionează culoarea lui Rubens. La Paris, descoperă subiectele realiste ale lui Millet şi *Daumier, apoi arta coloriştilor *Veronese şi *Delacroix. Este contemporan cu impresionismul, neoimpresionismul, japonismul, sintetismul, cu pictorii de la Pont-Aven, cu Cézanne, Gauguin, Monticelli, Toulouse-Lautrec, care îi relevă resursele culorii răscolite de lumina din Provence.

• La început, van Gogh se opune temperamentului său alegând să picteze realist, ca Millet şi Daumier, lumea celor umili. Desenează după natură, preferă o paletă sumbră cu bistru sau bitum şi o pensulă groasă pentru a-şi aşterne împăstările pronunţate şi expresive: clarobscurul său este o imitaţie a compatrioţilor săi Hals şi Rembrandt. Două sute de tablouri (scene de gen, peisaje, naturi moarte) datează din această perioadă *(Mâncătorii de cartofi)*.

• Metamorfoza artei sale se petrece la Paris. Descoperirea culorii veneţiene, rubensiene, impresioniste şi postimpresioniste îl incită să-şi deschidă paleta. Dacă peisajele au încă discreţia unui Corot *(Le Moulin de la Galette)*, buchetele de flori şi personajele integrează vivacitatea culorilor. Stampa japoneză îl învaţă libertatea punerii în pagină, simplitatea subiectului, asocierea desenului cu aplatul colorat, sincer şi strălucitor; dimpotrivă, neoimpresionistul Signac îi arată lucrul pe tuşa fragmentată *(Italianca)*. Operele sale devin mai vii, materia mai densă, coloritul mai bogat, lumina mai subtilă *(Interior de restaurant)*.

• În Midi, la Arles, apoi la Saint-Rémy, van Gogh caută lumina colorată, ceea ce îi va permite să depăşească impresionismul, prea aluziv pentru el, şi neoimpresionismul, prea pointilist, pentru a regăsi unitatea formală, pentru a-şi exprimă plasticitatea, simbolistica formei şi a culorii.

• Lucrul în comun cu Gauguin şi influenţa tehnicii stampei îl fac să satureze fundalurile cu culoare; le malaxează cu tuşe discontinue de tradiţie neoimpresionistă. Ajunge la maturitatea artei când creează acorduri de galben, verde, albastru şi violet, de o densitate cromatică şi de o vibraţie luminoasă neegalate, când îşi afirmă virtuozitatea şi o forţă aproape gestuală a tuşei;

UN MARE MAESTRU

◆ Pictor neiubit şi neînţeles, artist „blestemat", van Gogh nu cunoaşte succesul comercial în timpul vieţii; îl încurajează doar prietenii apropiaţi şi fratele său.

◆ Van Gogh depăşeşte în demersul său impresionismul şi neoimpresionismul. Viziunea sa dovedeşte o forţă singulară care amestecă experienţele vieţii cu pictura.

◆ Dă o densitate nouă culorii, noi ritmuri tuşei, un accent expresionist încă necunoscut.

materialitatea conferă subiectului o prezență cvasitactilă *(Floarea-soarelui)*. Utilizează puține tonuri calde, caută, scrie el, „tonurile rupte și neutre pentru a armoniza brutalitatea extremelor". Această evoluție a tușei este manifestă în *Câmp de măslini* și *Noapte înstelată*.
„Intensității coloritului arlesian îi urmează [...] în pânzele convulsive într-o gamă mai puțin sonoră perioada grafismului și a tușei, ale căror trăsături discontinue și sinuoase imprimă [...] chiar mișcările nebuniei" (R. Fohr, 1999).

- Instalat în regiunea pariziană, la Auvers-sur-Oise, van Gogh creează aproape nouăzeci de pânze, ultimele sale capodopere, cuprins de neliniștile noilor crize. Stilul îi este turmentat, noduros și haotic, tentele adesea reci și asurzitoare *(Biserica din Auvers* și *Stoguri la Cordeville)*.
- Cele aproape patruzeci de portrete realizate pun în lumină evoluția demersului său artistic: de la clarobscur la culoarea intensă apoi saturată, de la ductul animat „cuminte" la cel furios, de la stilul realist și apoi neoimpresionist la tendințele expresioniste și fove.



Italianca
1887. Ulei pe pânză, 81 x 60 cm, Paris, Orsay

Dacă van Gogh este preocupat pe parcursul întregii sale cariere să reprezinte omenescul și propriul său portret, în acest tablou reia o temă la modă, aceea a femeii singure stând într-o cafenea. Personajul are trăsăturile unui vechi model, Agostina Segatori, proprietara Cafenelei Tambourin de pe Bulevardul Clichy. Van Gogh a întâlnit-o frecventându-i pe impresioniști și pe divizioniști. Ca și în portretul contemporan al lui „père" Tanguy, van Gogh face uz de modernitatea impulsurilor sale creatoare. Situează portretul într-un spațiu pictural redus, fără perspectivă. Fondul galben, născut din tehnica aplatului pur și opac al stampelor, dovedește o factură viguroasă „pre-fovă". Această femeie stilizată pare prizoniera cadrului și al dosului de scaun, amândouă asimetrice, care echilibrează compoziția. Van Gogh utilizează hașuri oblice pentru a construi hainele Agostinei și striuri verticale și orizontale care accentuează poza frontală, aproape hieratică, a modelului. Pentru chip rezervă roșu și verde, pentru a, scrie el „exprima teribilele pasiuni ale umanității".



Stoguri la Cordeville, la Auvers-sur-Oise
Iunie 1890. Ulei pe pânză, 73 x 92 cm, Paris, Orsay

Puțin înainte de a se sinucide, pictorul mai admiră încă o dată aceste case „grav" de frumoase și spectacolul naturii. Le pictează utilizând culori asurzitoare și topite între ele. Verzurile și albastrurile violacee domină. Casa pare să dispară sub verdeața luxuriantă. Factura care se răsucește, turmentată și convulsivă, bogată în împăstări, lasă să transpară pânza goală. Această expresivitate exaltată și febrilă, lizibilă de asemenea în portretele realizate în aceeași epocă, este însoțită de frenezia de a picta – aproape o pânză pe zi în ultima perioadă a vieții sale.

OPERE CARACTERISTICE

După istoricii de artă, opera lui van Gogh numără între 700 și 800 de opere.

Mâncătorii de cartofi, 1885, Otterlo, K.M.
Le Moulin de la Galette, 1887, Paris, Orsay
Italianca, 1887, Paris, Orsay
Portretul artistului, 1887, Paris, Orsay
Podul de la Anglois, 1888, Otterlo, K.M.
Sala de dans din Arles, 1888, Paris, Orsay
Portretul lui Eugène Boch, 1888, Paris, Orsay
Vița roșie, 1888, Moscova, Pușkin
Floarea-soarelui, 1888, Amsterdam, M.N.V. Gogh
Noapte înstelată, 1888, Paris, Orsay
Camera lui van Gogh de la Arles, 1888, Paris, Orsay
Autoportret cu urechea tăiată, 1889, Londra, C.I.
Câmp de măslini, 1889, Paris, Orsay
Autoportret, 1889, Paris, Orsay
Biserica din Auvers, 1890, Paris, Orsay
Portretul doctorului Gachet, 1890, Paris, Orsay
Stoguri la Cordeville, la Auvers-sur-Oise, 1890, Paris, Orsay
Lan de grâu cu corbi, 1890, Amsterdam, M.N.V. Gogh

BIBLIOGRAFIE

P. Lecaldano, *Tout l 'œuvre peint de Van Gogh*, Flammarion, Paris, 1971; P. Descargues, *Van Gogh*, Cercle d'art, Paris, 1993; M.H. Dampérat, C. Mathieu, M. Nonne, *L'ABCdaire de Van Gogh*, Flammarion, Paris, 1997; *Van Gogh et Millet*, catal. exp., RMN, Paris, 1998.

Seurat



Seurat, fondatorul neoimpresionismului, se inspiră din teoriile științifice despre culoare pentru a elabora divizionismul. Este preocupat de liniile compoziției și de expresivitatea ductului pentru a crea o „pictură optică" unde raționalitatea servește drept trambulină imaginației creatoare.

PARCURS BIOGRAFIC

• Georges Seurat, pictor teoretician francez (Paris, 1859–*id.*, 1891), studiază la Școala de Bele-Arte cu H. Lehmann, discipol al lui Ingres. Primește o formație clasică și citește scrierile despre culoare ale lui C. Corot, *Delacroix și ale chimistului M.E. Chevreul (*Despre legea constrastelor simultane ale culorii*, 1829). În 1879, a patra expoziție impresionistă îi provoacă un „șoc neașteptat". Între 1881–1883 este influențat de subiectele Școlii de la Barbizon și de tehnica impresionistă. Juriul academist de la Bele-Arte îl acceptă în Salonul Luvrului, în 1883, cu *Portretul lui Aman-Jean* (New York, MOMA).

• Totuși prima sa operă importantă, *Un scăldat la Asnières* (1884, Londra), este refuzată. Seurat simplifică deja formele. În 1884, se împrietenește cu P. Signac, pictorul care va deveni teoreticianul divizionismului, și primește susținerea lui C. Pissarro. În *O duminică după-amiază pe Insula Grande Jatte* (1886, Chicago), aplică tehnica „diviziunii" culorilor în tușe pure și complementare, care formează o „pictură optică". Scandalului pe care-l declanșează opera în rândul academiștilor și al publicului îi răspund entuziasmul pictorului simbolist É. Verhaeren și interesul criticilor F. Fénéon și G. Kahn. Seurat este expus la New York de Durand-Ruel, la Paris de Martinet și se bucură de un viu succes. Participă la ultima expoziție impresionistă din 1886 și expune la Salonul independenților: *La Grande Jatte, Femei pozând* (1888, Paris, Orsay), *Parada circului (id.*, New York), *Chahut* (1890, Otterlo) și *Circul* (1891, Paris). Pictează de asemenea peisaje: *Grandcamp* (1885, Londra, T.G.) și marine – *Honfleur* (1886, Otterlo, K.M.).

• Volumul *Introducere într-o estetică științifică* de Charles Henry (1886) stabilește relații între expresia liniei și culoare. După apariția cărții, Seurat lucrează asupra calității trăsăturilor, a raporturilor lor și a proporțiilor în compoziție. Moare subit în 1891.

Scurta sa viață, teoretizările, metoda și căutările laborioase explică puținătatea operelor realizate. Arta lui Seurat găsește ecou la adepții pointilismului Signac, Pissarro, M. Luce sau Ch. Angrand, la expresioniști, fovi, cubiști, futuriști, până la mișcarea De Stijl și Bauhaus.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Seurat reprezintă peisaje de țară, vederi marine, scene pe malul apei, portrete și câteva nuduri. Îi plac manifestările de divertisment popular, parada, circul, concertul. Căutările sale îl împing spre formate din ce în ce mai mari.

Se interesează de scrierile teoretice asupra culorii, studiază arta Antichității și pe clasici, dintre care *Piero della Francesca, Ingres, P. Puvis de Chavannes, peisajele Școlii de la Barbizon și meșteșugul impresionist. Desenează după model.

UN MARE MAESTRU

◆ Valoarea artistică a lui Seurat este recunoscută în timpul vieții; opera sa suscită controverse.

◆ Artistul rupe cu impresionismul și inventează divizionismul, numit și neoimpresionism sau pointilism.

◆ Căutările sale științifice se îndreaptă asupra culorilor pure și complementare, a liniilor compoziției și facturii. Seurat pune culorile pure direct pe pânză și lucrează în tușe divizate și „orientate". Rezultatul este un amestec exclusiv optic. Abandonează perspectiva și adâncimea tradiționale.

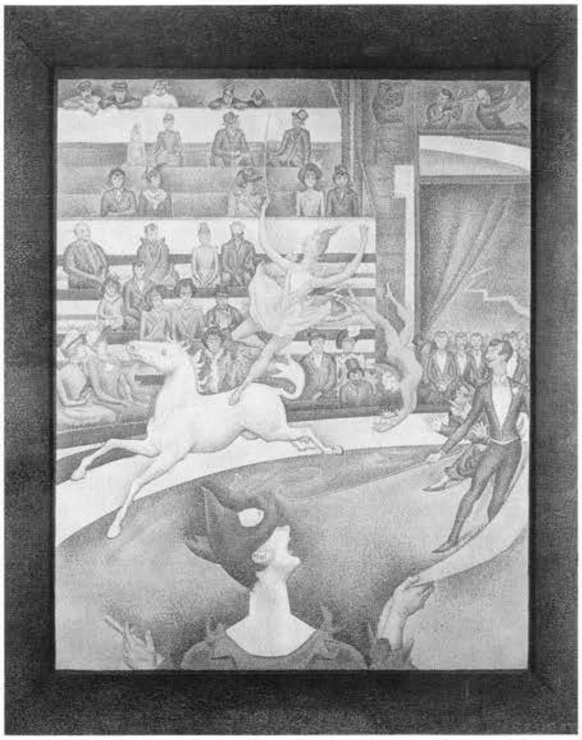
◆ Seurat demonstrează că știința poate ajuta talentul, iar acuitatea vizuală știința de a picta.

BIBLIOGRAFIE

F. Fénéon, *Au-delà de l'impresionnisme*, 1886, rééd. Hermann, Paris, 1966; F. Cachin, *Seurat, le rêve de l'art-science*, Gallimard-Electa, RMN, Paris, 1991; *Seurat*, catal. exp., RMN, Paris, 1991.

Circul
1891. Ulei pe pânză, 1,85 x 1,52 m,
Paris, Muzeul Orsay

Această capodoperă neterminată alătură demersul teoretic și virtuozitatea plastică a lui Seurat. Ea demonstrează complexitatea cunoștințelor științifice ale artistului despre culoare și despre liniile compoziției. Spectatorul se vede proiectat în mijlocul arenei, lângă clovnul care conduce mișcarea manejului. Seurat gândește compoziția în termeni de linii, fără efect de perspectivă sau de adâncime. Juxtapunerea culorilor pure și complementare, unde domină galbenul și violetul, face să vibreze alternanța umbrelor și luminilor. Tușele sunt orientate în linii, în curbe și arabescuri. Acest tablou scoate în evidență un savant joc de opoziții: liniile verticale, orizontale și curbe; culorile primare și complementarele lor; realismul subiectului și irealismul scenei: calmul spectatorilor statici și veselia actorilor în mișcare, cu mimică expresivă; săracii la gradenele de sus și bogații jos. Totul este savant orchestrat, viu, decorativ și magistral.



OPERE CARACTERISTICE

Seurat n-a realizat decât treizeci de opere.
Un scăldat la Asnières, 1884, Londra, N.G.
O duminică după-amiază pe Insula Grande Jatte, 1886, Chicago, A.I.
Parada circului, 1888, New York, MOMA
Chahut, 1890, Otterlo, K.M.
Circul, 1891, Paris, Orsay

• La început, Seurat se lasă cucerit de teoriile asupra culorii. Desenează meticulos în creion negru Conté pe hârtie Ingres pentru a obține clarobscurul în degradeu sau în contrast, în spiritul peisajelor de la Barbizon. Seurat simplifică formele și personajele inspirate din Ingres și P. Puvis de Chavannes până obține o siluetă solidă și impozantă, amintind pe cele ale lui Piero della Francesca. Influența impresionistă se citește în alegerea subiectului, în claritatea luminii, în tușa lejeră, dar largă, întretăiată și măturată.

• În 1884, va aplica culorii și liniei arta sa matematică. Utilizează tentele pure juxtapuse după teoriile complementarelor și un contrast care ignoră adâncimea. Apoi armonizează liniile structurii cu culoarea pentru a construi un sistem „logic, științific și pictural", spune el. Se definește ca un „impresionist-luminist", în căutarea unei „formule de pictură optică". În *Dincolo de impresionism* (1886), Fénéon definește tehnica lui Seurat: „În loc să tritureze pe paletă pete [...] pictorul va pune pe pânză tușele figurând culoarea locală, adică aceea pe care o va lua respectiva suprafață în lumina albă [...]. Această culoare, care nu a fost acromatizată pe paletă, o acromatizează indirect pe pânză, în virtutea legilor contrastului simultan, prin intervenția altor serii de tușe [...] care se efectuează nu printr-o execuție rapidă și hotărâtă cu pensula, ci prin aplicarea de mărunte pete colorante [...]". Într-un scop decorativ, Seurat pictează uneori marginea pânzei și rama tabloului într-o gamă de tonuri opuse celor ale compoziției. Aplicarea teoriei lui asupra culorii își găsește apogeul în pictură din 1888.

• Abia în 1890–1891 ajunge Seurat la expresia emoțională și simbolică a liniilor și culorilor. Virgulele, hașurile, bastonașele colorate urmăresc formele și direcțiile elementelor pictate; curbele, arabescurile, diagonalele dau o impresie de mișcare și de veselie; orizontalele și verticalele sugerează calmul.

Toulouse-Lautrec



Toulouse-Lautrec, urât, diform, dar plin de viață, excentric, generos, epicurian și libertin, își trăiește cu durere handicapul. Deosebit fizic, el descrie cu luciditate și pasiune o altă marginalitate care este viața de noapte. Factura viguroasă și pensulată, cu trăsături care se întretaie sau se juxtapun, și tehnica sa uneori mixtă sunt singulare. Culorile vii și îndrăznețe îi caracterizează opera.

PARCURS BIOGRAFIC

• Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec Monfa, numit Henri de Toulouse-Lautrec (Albi, 1864–Malromé, Gironde, 1901), pictor francez, are origine aristocratică, născut din căsătoria dintre doi veri primari. Își petrece copilăria la Paris și în Aube, este crescut în pasiunea pentru cal, vânătoare, exaltarea curajului și a gloriei, dar și cu dragoste pentru desen.

• Din 1878, suferind de o maladie incurabilă a oaselor, lucrează asiduu și liber pictură și desen. Se formează pe lângă pictorul animalier R. Princeteau, dovedind vioiciunea și modernitatea care îi vor caracteriza opera: *Artilerist înșeuându-și calul* (1879, Albi, M. Toulouse-Lautrec), *Un docar* (1880, *id.*), *Alphonse de Toulouse-Lautrec Monfa conducându-și trăsurică la Nisa* (portretul tatălui, 1881, Paris).

• Influența lui Manet și a impresioniștilor este sesizabilă în *Tânărul Routy la Celeyran* (1882, Albi, M. Toulouse-Lautrec), în *Doamna contesă Adèle de Toulouse-Lautrec* (1883, *id.*), un portret al mamei, și un *Autoportret* (cca 1883, *id.*).

• În 1882, intră la Școala de Bele-Arte în atelierele lui I. Bonnat și F. Cormon. Se împrietenește cu É. Bernard, I. Anquentin și mai ales cu *Van Gogh: *van Gogh* (1887, Amsterdam, M.N.V. Gogh). Meșteșugul său „academic", manifest în *Carmen Gaudin,* unde o reprezintă pe cântăreața cunoscută sub numele de Rosa cea Roșie (1884, Williamstown), evoluează către o mare libertate de execuție în *Portretul doamnei Lily Grenier* (1888, New York, colecția W.S. Paley). Lumea circului îl fascinează: *La Circul Fernando: călăreață* (*id.*, Chicago). În 1888, participă cu succes la expoziția „XX" de la Bruxelles. Amprenta lui *Degas este sensibilă în naturalismul *Băutoarei* (1889, Albi, M. Toulouse-Lautrec), *Spălătoreasa* (1899, colecție particulară) sau *Justine Dieubl stând [...]* (1891, Paris).

• Către 1890, Lautrec se apropie de Renoir și de nabiști. Prin intermediul lor, îi întâlnește pe frații Natanson, care fondaseră *Revue blanche.* Imortalizează cabaretele din Montmartre: *Balul de la Moulin de la Galette* (1889, Chicago, A.I.), *La Moulin-Rouge, dansul* (1890, Philadelphia), *La Moulin-Rouge* (1892, Chicago, A.I.). Se simte bine la Chat Noir, în săli de café-concert ca Alcazar, Scala... și în lupanare: *Divanul* (1893, São Paulo), *În salonul din rue des Moulins* (1894, Albi). Frecventează aceste locuri în fiecare seară, ca martor și consumator, în compania vărului său, doctorul Tapié de Celeyran. Le admiră pe *goualeuses* (Nini Piele-de-câine, Rosa cea Roșie), le întâlnește pe dansatoarele de cancan Grille d'Égout, Rayon d'Or, Nini Pate-en-l'Air, Trompe-la-Mort, la Mélinita (Jane Avril), ulterior cu precădere pe La Goulue și pe dansatorul Valentin fără Oase. Pictura sa le omagiază pe aceste femei: *La Moulin-Rouge intră La Goulue* (1892, New York, MOMA); *La Moulin Rouge; începe cadrilul* (*id.*, Washington); *Jane Avril intrând la Moulin-Rouge* (*id.*, Londra, C.I.); *Jane Avril dansând* (cca 1891–1892, Paris); *Jane Avril ieșind de la Moulin-Rouge* (1892, Hartford, W.A.). În schimb, este neiertătoare atunci când imortalizează un voyeur sau pe susținătorul financiar al fetelor. Pictează cu furie și realism *Femeia cu un boa negru* (1892, Paris), *Domnul Boileau* (1893, Cleveland), *Domnul Delaporte* (1893, Copenhaga, N.C.G.), *Doctorul Tapié pe culoarul teatrului* (1894, Albi, M. Toulouse-Lautrec) și *Oscar Wilde* (1895, Beverly Hills, colecția C.H.L. Lester). Litografiile executate cu începere din 1891 au un imens succes.

• Galeria Boussod et Valadon îi organizează prima expoziție în 1893. În 1895, colaborează la macheta decorurilor la Teatrul L'œuvre, la Teatrul Libre și pictează baraca lui La Goulue în târgul Trône, pe tema *Dansului maur* (1895, Paris, Orsay).

• Cântărețele și actrițele îl interesează: *Yvette Guilbert salutând publicul* (1894, Albi), *May Belfort* (1895, m. din Cleveland). Lumea circului îl fascinează: *La Moulin-Rouge: femeia-clovn Cha-U-Kao* (*id.*, Winterthur); *Femeia-clovn* (*id.*, Paris, Orsay). Sub pensula sa, dansatoarele se

contorsionează: *Marcelle Lender dansând în „Chilpéric"* (1896, New York, colecția Whitney), *Trupa Mellei Églantine* (*id.*, colecție particulară). Asemenea lui Degas, este atras de intimitatea feminină: *Femeie pieptănându-se* (1891, Paris, Orsay), *Femeie trăgându-și ciorapul* (1894, Albi, M. Toulouse-Lautrec), *Toaleta* (1896, Paris), *La toaletă* (1898, Albi, M. Toulouse-Lautrec). Imortalizează o prietenă prostituată, abandonată pe un pat: *Singură,* (1896, Paris, Orsay).
• Călătorește la Londra, în Belgia și în Spania în 1896, în Țările de Jos în 1897.
• Viața de noapte îl duce către alcoolism. În 1899, trebuie să urmeze o cură de dezintoxicare după o primă criză de delirium tremens. Desenează și pictează cu frenezie ultimele sale capodopere: *La Șobolanul mort* (1899, Londra, C.I.), *Englezoaica de la Star* (cântăreța *Miss Dolly, id.*, Albi, M. Toulouse-Lautrec), *Modista* (1900, Albi) sau tragedia lirică *Mesalina* (*id.*, Zürich, colecția Bührle). Atins de paralizie, își vinde atelierul parizian și se întoarce lângă mama sa, la castelul din Malromé, unde moare la vârsta de treizeci și șapte de ani.

Toulouse-Lautrec și nabiștii (É. Bernard, Anquentin...) împărtășesc maniera aplaturilor colorate. Lautrec îl influențează pe Gauguin, anunță Art Nouveau și pe fovi, prin îndrăzneala coloritului, și pe expresioniști prin violența expresiei născute din drama sa personală. Libertatea subiectului, a tonului și a liniei premerg arta modernă. Parodiile și farsele prevestesc mișcarea dada. După moartea artistului, muzeul din Albi devine, prin voința mamei lui Toulouse-Lautrec, legatarul picturilor, desenelor, gravurilor și afișelor lui.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Lautrec este fidel femeilor de noapte: dansatoare, actrițe, cântărețe, femei-clovn, prostituate. Le reprezintă singure sau în atmosfera cabaretelor și bordelurilor, exhibate în fața scenei sau abandonate în ele însele în culise. Înfățișează de asemenea publicul barurilor, al curselor, al concertelor și balurilor, pe prieteni și câteva autoportrete. Pictează mai cu seamă pe pânză, pe lemn sau carton de formate variate.
Lucrează pentru La Goulue, pentru teatre... Negustorul Theo van Gogh și prietenul său Joyant îi vând mai multe pânze.
Lautrec realizează o carieră pariziană. Deși format la Bele-Arte, este atras de opera lui *Manet, de impresionism, de van Gogh, Renoir și nabiști. Apreciază arta lui Degas și stampele japoneze ale lui Hiroshige, Utamaro și Hokusai.

• La început, Lautrec manifestă o vivacitate și o libertate a facturii în „portretele" sale de cai țesălați (*Calul alb „Gazela"*, 1881, Albi, M. Toulouse-Lautrec). Se lasă sedus de modernitatea lui Manet, de coloritul clar, tușa vibrantă a impresioniștilor. Construiește solid pânzele, simplificând planurile. Hieratismul lui Cézanne îi încremenește portretele și autoportretele, fie reflectate într-o oglindă, fie văzute din spate, reluând uneori stilul hispano-olandez la modă.

UN MARE MAESTRU

◆ Toulouse-Lautrec devine celebru în 1895, în principal ca ilustrator și afișist. Talentul de pictor îi este recunoscut după moarte, cu ocazia retrospectivei prezentate în 1902 la Galeria Durand-Ruel.
◆ Acest „geniu urban" (J. Cassou, 1968) se diferențiază radical de toate stilurile și mișcările epocii sale atât prin alegerea subiectelor, cât și prin factură și colorit.
◆ Lautrec creează scene de plăceri nocturne. Imortalizează dansatoarele de cancan, prostituatele și proxeneții, susținători și consumatori libidinoși.
◆ Creează o operă din câteva trăsături sau urme de pensulă furioase, când transparente, când opace. Curajul în realizarea unor acorduri de tonuri vii și de umbre colorate îl face un precursor al fovilor și al expresioniștilor.
◆ Lautrec a folosit toate tehnicile: pictură, pastel, desen și gravură. Preferă panourile de lemn nepreparate și cartonul gros brut, brun sau gri, care absoarbe pictura fluidă și oferă operei un fond de materie. Trasează conturul formelor în ulei sau terebentină, execută personajele în ulei și le hașurează uneori cu o guașă deschisă la culoare. Afișele sale sunt capodopere ale spiritului și îndrăznelii.

Tablourile sale pointiliste sau cu hașuri viguroase preiau tehnica lui van Gogh. În schimb, din formația sa academică de pe lângă Bonnat și Cormon decurg tentele mai sumbre și o factură mai cuminte *(Carmen la rousse,* 1881, Albi, M. Toulouse-Lautrec).

• Artist independent, Lautrec se îndepărtează de stilurile epocii. Descrie microcosmosul nocturn, festiv și marginal, fără curiozitate sau voyeurism, fără discurs moralizator, social sau umanitar: „În fiecare seară, mă duc la bar să lucrez", scrie el. Pictează ritmul îndrăcit al cancanului, picioarele care se ridică în arabescuri descoperind frou-frou-ul jupoanelor. Pictează femei ușoare, impudice și fanate, transfigurate de artificiul machiajului. La cabaret sau la bar, desenează siluetele masculine în așteptarea plăcerilor; reprezentările feminine, deși realiste, sunt mai binevoitoare și slăvesc femeia. Ca și în cazul lui Degas, de la care împrumută scenele de viață pariziană și gustul pentru subiectele moderne *(Spălătoreasa)*, simțul ascuțit al observației și psihologia îi permit să sesizeze modelele pe viu, în apropierea ființei lor, indiferent de mediul social din care fac parte. „Am încercat să redau adevărul și nu idealul", spune el. „Numai figura există, peisajul nu este și nu poate fi decât un accesoriu".

• Cadrajul japonizant al lui Lautrec este original și arbitrar: linii mari de fugă dau adâncime tablourilor și favorizează golurile dinamice; unghiurile particulare pun în evidență primele planuri. Artistul se concentrează pe forța expresivă a desenului, pe ductul nervos, rapid, expresiv și sugestiv, în disprețul modeleului. Culorile sonore, alăturând oranj, roșu, roz, violet, toată gama de verde și albastru-violaceu, pot deveni „uneori surde și somptuoase, alteori îmbâcsite, aproape murdare, după caz" (G. Geffroy, 1893). Adesea puse în aplat, pe linia japonismului, sau pensulate, ele prind viață sub eclerajul crud al rampelor luminate electric. Lumina rece extrage personajele din umbră și le accentuează trăsăturile chipurilor în vâna sarcastică a lui Daumier *(Jane Avril)*. În autoportrete, Lautrec demonstrează ironie și chiar un simț ascuțit al caricaturii.

• Ultimele sale opere, structurate sobru de mari verticale sau oblice, se colorează în tente stridente *(Mesalina)* sau luminoase, contrastând cu un fond întunecat *(Modista)*.

La Moulin-Rouge, dansul ▶
1890. Ulei pe pânză, 115 x 150 cm, Philadelphia, colecția McIlhenny

În stânga, dansatorul Valentin fără Oase conduce o dansatoare, o roșcovană zdravănă cu coc înalt, poate La Goulue, în timpul unei repetiții cu public. La Goulue crease un număr derivat din French cancan numit „cadril naturalist": ea își ridica un picior până în spatele capului și, cu un strigăt pătrunzător, termina poziția printr-un salt mare la podea. La dreapta, în spate, se zăresc prietenii lui Lautrec: pictorii M. Guilbert, F. Gauzi și M. Desboutin, fotograful P. Sescau. În fundal, văzută din față, poate fi recunoscută Jane Avril, altă celebră dansatoare, confidenta secretă a pictorului, în timp ce primul plan este ocupat de o doamnă elegantă.
Lautrec construiește o perspectivă adâncă, antrenând privirea de-a lungul orizontalei centrale și a diagonalei din dreapta. Mișcarea dansatorilor se opune atitudinii statice a publicului. Sub eclerajul rece, culorile vii și tentele alburii ies în evidență prin contrast cu vestele hașurate cu negru și pălăriile întunecate ale bărbaților.



OPERE CARACTERISTICE

Lautrec a pictat în jur de 675 de opere și a realizat afișe și litografii.

Alphonse de Toulouse-Lautrec Monfa conducându-și trăsurica la Nisa, 1881, Paris, P.P.
Autoportret, cca 1883, muzeul din Albi
Doamna contesă Adèle de Toulouse-Lautrec, 1883, Albi, M. Toulouse-Lautrec
Carmen Gaudin, 1884, Wlliamstown [Mass.], S. and F. Clark A.I.
La Circul Fernando: călăreață, 1888, Chicago, A.I.
La Moulin-Rouge, dansul, 1890, Philadelphia, colecția Mallhenny
Justine Dieubhl stând în grădina domnului Forest, 1891, Paris, Orsay
La Moulin-Rouge începe cadrilul, 1892, Washington, N.G.A.
Jane Avril dansând, cca 1891–1892, Paris, Orsay
Femeie cu boa negru, 1892, Paris, Orsay
Divanul, 1893, São Paulo, M.A.
Domnul Boileau, 1893, Cleveland, M.A.
La Salonul de pe strada Moulins, 1894, Albi, M.Toulouse-Lautrec
Yvette Guilbert salutând publicul, 1894, Albi, M. Toulouse-Lautrec
La Moulin-Rouge: femeia-clovn Cha-U-Kao, 1895, Winterthur, Muzeele O. Reinhart
Toaleta, 1896, Paris, Orsay
La Șobolanul mort, 1899, Londra, C.I.
Modista, 1900, Albi, M. Toulouse-Lautrec

BIBLIOGRAFIE

G.M. Sugana, B. Foucart, *Tout l'œuvre peint de Toulouse-Lautrec,* Flammarion, Paris, 1986; C. și J. Frèches, *Toulouse-Lautrec, les lumières de la nuit, „Découvertes",* Gallimard-RMN, Paris, 1991; *Toulouse-Lautrec,* RMN, Paris, 1992.



Arta modernă și începuturile artei contemporane (1905–1965)

Arta secolului XX este imaginea schimbărilor sociale, a rupturilor politice și ideologice, a progreselor științifice și tehnice, a exploziei gândirii cu privire la poziția omului în societate (socialism, comunism) și la raportul cu el însuși (psihanaliza).
Chiar de la sfârșitul veacului al XIX-lea, apar primele semne ale mișcărilor din secolul XX: *van Gogh și *Cézanne anunță fovismul, expresionismul și, respectiv, cubismul. În același timp, cubismul, ca mișcare abstractă (pe care *Manet și *Monet îndeosebi o intuiesc), marchează fracturi ireversibile.
Dacă *Gauguin (mort în 1903), în fuga lui de „civilizație", se întoarce la sursele unei umanități „primitive", lumea industrială, viteza, mișcarea îi fascinează pe pictori ca *Léger, pe futuriștii italieni (Severini), mai târziu pe ruși (Larionov), dar acest model al societății îi revoltă pe artiștii dada.
O altă caracteristică a timpului este fluxul către Statele Unite ale Americii. În 1913, Armory Show prezintă la New York, pe lângă pictorii americani de avangardă (Max Weber, Dove între alții), arta europeană de la sfârșitul secolului al XIX-lea până la Duchamp *(Nud coborând o scară)*. Această ultimă operă scandalizează. Provocarea se continuă cu creațiile dada (Picabia), apoi cu suprarealiștii seduși de psihanaliză (Ernst, Miró). Exilul către Statele Unite ale Americii, care începe o dată cu instaurarea totalitarismelor, se accentuează după cel de al doilea război mondial: este cazul majorității pictorilor europeni importanți; influența lor va fi determinantă pentru nașterea marii picturi americane, de la *Pollock la *Warhol.
Propunerea noastră se va opri aici. Din cauza unui recul insuficient, ni s-a părut dificil să depășim anii 1960 în selecția de maeștri la care ne-am oprit.

Revoluția științifică și tehnică

După primele lucrări asupra cuantelor, din 1905, Einstein formulează în 1914 principiile teoriei relativității, punct de plecare pentru studiile referitoare la structura atomului și la energia nucleară. La începutul secolului, sunt puse la punct radiocomunicațiile. Producția automobilelor de serie crește: de la câteva mii pe la 1910 la 400 de milioane la mijlocul secolului. Se dezvoltă aeronautica. Avionul lui Blériot traversează Canalul Mânecii în 1909, iar C. Lindbergh survolează Atlanticul în 1927, anul în care cinematograful vorbit devine o realitate de necontestat. În anii 1930, cercetătorii europeni și americani pun la punct tehnica radar. Americanul Du Pont de Nemours comercializează nailonul în 1938. Redescoperite în 1900, legile eredității ale lui Mendel conduc la identificarea structurii ADN (1953), inaugurând biologia moleculară și genetica. Progresul astrofizicii plasează Uniunea Sovietică în fruntea cuceririi spațiului cu satelitul Sputnik (1957), urmat de zborul omului în spațiu în 1961. În sfârșit, se lansează „calculatoarele".

Europa sfâșiată (1905–1939)

Capitalismul industrial, comercial și financiar cunoaște în Occident o expansiune fulgurantă, provocând revendicări muncitorești și mișcări revoluționare. Dezvoltarea economică a Germaniei și forța ei navală, cursa înarmărilor în care se angajează toate marile puteri creează în Europa, după războaiele balcanice (1912–1913), o situație explozivă. Primul război mondial, care opune Tripla Alianță (Germania. Austro-Ungaria, Italia, ulterior Turcia) Triplei Antante (Franța, Marea Britanie, Rusia, mai târziu Japonia și SUA), face opt milioane de victime. Criza economică din 1929, determinată de crahul de pe Wall Street, de la Bursa din New York, slăbește toate democrațiile europene unde totuși arta și cultura evoluează independent de politic.
O Franță laică devine socialistă. Afacerea Dreyfus îi mobilizează pe republicani împotriva conservatorismului ultracatolic, naționalist și antisemit. În 1905, ca urmare indirectă, are loc separarea Bisericii de stat: se naște primul stat laic. Tam-tamurilor războinice le răspunde socialismul pacifist al lui Jaurès, asasinat în 31 iulie 1914, în ajunul mobilizării generale. Franța iese victorioasă din război grație intervenției americane. În 1924, Cartelul stângii câștigă alegerile în dauna Blocului Național. Criza economică sufocă țara și extrema dreaptă încearcă să doboare Republica (6 februarie 1934). La alegerile din 1936, Frontul Popular (alianța între comuniști și socialiști) câștigă,

permițând reforme sociale considerabile. În 1939, Hitler antrenează Franța și Marea Britanie într-un nou război mondial.
Marea Britanie la început de secol. Partidul Laburist ia ființă în 1906. Lloyd George semnează Antanta cordială cu Franța în 1904, apoi Tripla Antantă anglo-franco-rusă în 1907. Scăderea puterii lorzilor este acompaniată de legi sociale importante. După primul război mondial, țara cunoaște o dezvoltare puternică. Churchill reinstaurează paritatea liră-dolar (1925). În 1931, criza afectează această economie înfloritoare, antrenând mizerie socială, manifestații populare și nașterea, în 1933, a unei mișcări de extremă-dreapta prohitleristă. Chamberlain pentru Marea Britanie și Daladier pentru Franța semnează în 1938 cu Hitler și Mussolini acordurile de la München care ratifică ocuparea Cehoslovaciei. Marea Britanie și Franța nu vor declara război Germaniei decât după invazia Poloniei, în septembrie 1939.
Dezvoltarea Statelor Unite ale Americii. În 1890, Statele Unite ale Americii se întind de la Atlantic la Pacific. După războiul de secesiune, o puternică imigrație favorizează redresarea economică. În aprilie 1917, Statele Unite ale Americii intră în război împotriva Germaniei, în primul rând pentru a apăra libertatea mărilor. Ajutorul pe care îl furnizează Aliaților relansează propria lor producție industrială și agricolă. La sfârșitul războiului, președintele Wilson nu poate să determine ratificarea de către Senat a tratatului de la Versailles și intrarea SUA în Societatea Națiunilor (creată în 1920). În anii 1920, politica protecționistă continuă, imigrația este stopată și se instituie prohibiția. Gangsterismul și rasismul înfloresc. Mișcările revoluționare și anarhiste sunt lichidate (Sacco și Vanzetti sunt executați în 1927). Criza bursieră din 24 octombrie 1929 („Joia neagră") de pe Wall Street provoacă falimente și șomaj. Președintele Roosevelt lansează în 1933 o politică economică mai dirijistă: New Deal („noua distribuție"). Din 1937, el susține democrațiile europene.

Ascensiunea totalitarismelor

Dacă secolul al XIX-lea este caracterizat de imperialismul colonial, veacul XX este marcat de nașterea statelor europene totalitare. Primul război mondial, dezastruos pentru Rusia, cristalizează nemulțumirile și conduce la preluarea puterii de către bolșevici. În Germania și Italia, care au pierdut războiul, dorința de revanșă contribuie la nașterea nazismului și a fascismului. Puțin mai târziu, în Spania, franchismul se instalează cu complicitatea și ajutorul eficient al regimurilor musolinian și hitlerist. Sub aceste regimuri, arta și cultura vor fi direct supuse controlului puterii.
Rusia, de la elanul revoluționar la realismul socialist. După crearea sovietelor pe frontul din 1917, Lenin, conducătorul bolșevicilor, preia puterea în octombrie și declanșează revoluția. Semnează pacea cu Germania. Stalin îi succede în 1924. Majoritatea artiștilor (*Malevici, inventatorul suprematismului, *Kandinsky, Lissitsky, Chagall) contribuie la efortul revoluționar. Totuși Tamara de Lempicka, viitoare reprezentantă a mișcării Art deco, și Bakst, pictor decorator, fug din fața revoluției. Din 1912, poeți și scriitori precum Maiakovski, Burliuk, Hlebnikov sunt seduși de modernitate și îl încurajează pe Malevici. Lenin îndreaptă arta către popor: în 1919, este prezentată „A zecea Expoziție de Stat: creația abstractă și suprematistă". Presiunea politică devine însă prea puternică: din 1922, Stalin condamnă avangarda. Numeroși artiști (Kandinsky, Chagall) părăsesc Uniunea Sovietică pentru Franța și Germania. Alții se „pliază", de voie sau de nevoie, consemnelor: Malevici revine la figurativ, Lissitsky își împarte timpul între Germania și Moscova. Proletcultismul („cultura proletariatului"), afirmat în 1922, se continuă până în anii 1970. Cei care acceptă, precum pictorul oficial și academist Gherasimov, sunt puțini.
Scriitori ca Pasternak sau Soljenițîn participă la elanul revoluționar până prin anii 1930, în timp ce sistemul concentrațional se adâncește: Soljenițîn și Șalamov vor supraviețui Gulagului, poetul Mandelstam va muri. Romancierul Șolohov apără realismul socialist. Compozitorul Stravinsky sosește la Paris în 1909 cu Baletele ruse ale lui Diaghilev și cu dansatorul Nijinski înainte de a ajunge în Statele Unite ale Americii, în timp ce în Uniunea Sovietică operele lui Prokofiev și Șostakovici sunt criticate de stalinism. Cinematograful sovietic produce totuși capodopere cu Eisenstein și Pudovkin.
Italia fascistă. După primul război mondial, folosindu-i pe vechii combatanți, Mussolini organizează un nou partid, „fasciile", și cucerește Roma cu partizanii săi, „Cămășile negre", în octombrie 1922; devine duce în 1925. Cu cincisprezece ani înainte, Marinetti, autorul *Manifestului futurist* (1910), afirma: „O mașină de curse [italiană] este mai frumoasă decât *Victoria din Samotrace*." Naționalismul său l-a făcut să adere la fascismul lui Mussolini (*Futurismul și fascismul*, 1924). În 1922, ia naștere mișcarea Novecento, a cărei artă neoclasică răspunde exigențelor regimului: pictorul Chirico i se alătură; el își renegă primele realizări metafizice, arhitecturile populate de manechine atemporale anunțând suprarealismul. Dacă scriitorul d'Annunzio susține fascismul în discursurile sale naționaliste, din 1929 tânărul Moravia manifestă o neliniște existențială, apoi, amenințat de regim, se exilează. Buzzati (*Deșertul Tătarilor*, 1940) înfățișează angoasa, absurdul și irealitatea care conduc la moarte. Castelnuovo-Tedesco, compozitor neoromantic, fuge în 1939 pentru a scăpa de politica antisemită a lui Mussolini.

Toscanini refuză să dirijeze Wagner la Bayreuth și critică Austria care interzice retransmisia în Germania a concertelor dirijate la Salzburg de evreul Bruno Walter. În cinematografie, Camerini – un „Réné Clair italian" – place autorităților pentru conformismul său social, la fel ca Blasetti.

Germania nazistă. În ajunul primului război mondial, ia naștere Republica de la Weimar (1919–1933), iar deputații săi, aleși prin sufragiu universal, încearcă să redreseze țara, în ciuda condițiilor draconice ale tratatului de la Versailles și a crizei economice din 1929. Agitația politică sugrumă tânăra republică. Hitler, după ce a organizat „cămășile brune" și S.A. (*Sturmabteilung*, „grupe de asalt"), devine cancelarul Reichului, la 30 ianuarie 1933. Înființează primele lagăre de concentrare pentru anihilarea opozanților.

Majoritatea artiștilor părăsesc țara. Unii încearcă să „negocieze" cu regimul, ca Nolde sau Mies van der Rohe. Fără succes. 650 de opere de avangardă sunt confiscate și prezentate în 1937 la expoziția „Artă degenerată": expresioniștii Nolde, *Kirchner și Schmidt-Rottluff, Kandinsky, Jawlensky, Marc, Macke, Kokoschka și Schiele, artiștii dada Schwitters sau Grosz, cei de la Bauhaus, din Neue Sachlichkeit (Noua obiectivitate), Dix, Beckmann sunt puși la index. În schimb, sculptorii Martin-Amornach și Breker sunt admirați pentru „frumusețile germanice ariene puternice".

La începutul secolului, muzica reprezentată de Mahler, Berg și Schoenberg, creatorul dodecafonismului, se opune celei a lui Wagner, devenită oficială. Richard Strauss, în vârstă de șaizeci și nouă de ani în 1933, se compromite din cauza nazismului, deși îl sustine pe scriitorul Zweig care părăsise Austria. Kafka și Rilke sunt criticați de Putere, ca și Thomas Mann, Musil sau Brecht, care aleg exilul. Filmelor lui Murnau, care amestecă expresionismul, romantismul și realismul social, sau lucrărilor experimentale ale cineastului-plastician Fischinger despre abstracția filmică le urmează o producție în general mediocră în care se disting Leni Riefestahl, propagandistă a regimului nazist, sau Harlan cu antisemitismul din *Evreul Süss* (1941). Marii cineaști germani (Murnau, Preminger, Pabst, Lang, Ophuls și Sirk) și austrieci și fotografa Gisèle Freund fug din calea nazismului.

Spania franchistă. În 1923, sub domnia lui Alfons al XIII-lea, Primo de Rivera instaurează dictatura. Totuși, la alegerile din 1931, republica este victorioasă. *Frente popular* (Frontul Popular) câștigă alegerile în 1936, dar generalul Franco declanșează războiul civil: *caudillo* va exercita puterea fără întrerupere din 1939 până în 1975.

Instalat la Paris din 1904, *Picasso își manifestă angajamentul său antifranchist (*Guernica*, 1936, care nu se va întoarce în Spania, la cererea pictorului, decât după restabilirea monarhiei constituționale; *Femeia care plânge*, 1937). Suprarealistul Miró ia poziție în favoarea forțelor republicane; se exilează la Paris. Celălalt suprarealist, Dalí, cititor al lui Freud, creează cu un meșteșug academist o operă semihalucinantă care se sprijină pe metoda „paranoiei critice". Excentricitățile sale, declarațiile în favoarea regimului franchist și hitlerist, mercantilismul său determină ruptura definitivă de Breton în 1941.

La poeți, cu excepția lui Jiménez, grupul Generation 98 îi reunește pe Unamuno, Lorca, Aleixandre, Alberti, toți republicani. Lorca este împușcat în 1936, când Jiménez părăsește Spania. Gómez de la Serna, egalul în literatură al lui Picasso, pleacă către Argentina. Segovia, figură legendară a chitarei, se exilează în 1938. Compozitorul Falla, mai întâi neutru sau binevoitor în privința naționaliștilor, părăsește țara în 1939. În cinema, Buñuel (*Câinele andaluz*, 1928, realizat cu Dalí), optează pentru Mexic, Bardem încearcă să deschidă o breșă în cenzura franchistă, pe care Carlos Saura o sfidează.

Arta, dincolo de naționalități

De la începutul secolului XX, pictura se eliberează de apartenențele naționale pentru a deveni internațională.

Artiști fără frontiere. Pionierii avangardei sunt simbolul acestei mondializări. Franco-cubanezul Picabia lucrează în Germania în vremea dadaismului, în Franța cu suprarealiștii și în SUA cu Duchamp. Rusul Kandinsky creează grupul expresionist german Der Blaue Reiter și descoperă universul abstract la München. Este primit de suprarealiști la Paris, unde olandezul Mondrain realizează prima sa operă abstractă și inventează neoplasticismul. Același Mondrian fondează mișcarea De Stijl în Țările de Jos, călătorește la Londra, apoi la New York. Malevici lucrează în Rusia și la Berlin, spaniolul Picasso inventează cubismul la Paris cu francezul Braque. Primul război mondial îi separă pe artiști: dintre cei mobilizați (Léger, Ernst), unii sunt răniți (Braque), alții uciși (Macke, Marc) sau suferă depresii (Kirchner); alții continuă munca în străinătate (Picasso la Roma, Duchamp la New York).

Școala Bauhaus în Germania. Internaționalizarea continuă după primul război mondial: între 1919 și 1933, Bauhaus racolează artiști eminenți ai epocii: pe ruși – abstractul liric Kandinsky și constructivistul Lissitsky – pe elvețianul *Klee, pe neoplasticianul apoi elementaristul olandez

Van Doesburg, pe ungurul Moholy-Nagy și, dintre francezi, pe puristul Ozenfant, dadistul Duchamp și cubistul Gleizes.
Arta abstractă abolește definitiv orice referință națională. Pictura figurativă lasă încă perceptibile trăsăturile culturale ale țărilor: expresionismul german, simțul său pentru dramatic, violența sa descriptivă, prelungită de Neue Sachlichkeit, se situează încă în linia lui *Grünewald; fovismul francez demonstrează preocupări pur cromatice, în filiația coloriștilor *Rubens și *Delacroix; arta lui Picasso, puternică și dramatică, de „tradiție" spaniolă, se diferențiază de aceea, armonioasă și echilibrată, a francezului Braque. În domeniul artei abstracte, lirismul lui Kandinsky, „realitatea alta" a lui Kupka, rayonismul lui Larionov, orfismul lui Robert Delaunay, arta „non-figurativă" a lui Bazaine, „peisajul abstract" al lui Bissière, expresionismul abstract al lui Rothko sau Joan Mitchell sunt străine de orice naționalism sau specific, la fel ca și arta lui Dubuffet, de spațialismul lui Fontana, cinetismul lui Vasarely, minimalismul lui Newmann sau graffiti-ul lui Basquiat.
Regimurile democratice îi primesc călduros pe artiștii victime ale totalitarismelor.

Arta între 1905 și 1939

Dominația culorii: fovismul și expresionismul. Anul 1905 marchează nașterea fovismului la Salonul de toamnă de la Paris. *Matisse, mentorul mișcării, este înconjurat de Rouault, Vlaminck, Dufy, Derain, Van Dongen și Braque... Rouault pictează în tonuri vii, Vlaminck se exprimă cu forță și libertate, în timp ce Dufy, ca și Braque, adaugă culorii claritatea desenului. Van Dongen introduce un conținut emoțional în portretele sale, în timp ce Soutine se apropie de expresionism prin factura sa turmentată și personajele îndurerate.
Peisajele chinuite ale simbolistului norvegian Munch, locuite de personaje suferinde, se leagă de asemenea de expresionismul pe cale de a se naște. Având ca origine Secession-ul german și austriac, grupările Die Brücke („Podul") și Der Blaue Reiter („Cavalerul albastru") sunt create la Dresda în 1905 și, respectiv, la München în 1913. Prima este fondată de Kirchner, care descrie societatea burgheză a Berlinului. În fruntea celei de a doua se află Jawlensky, care pictează figuri hieratice, Kandinsky, la care se adaugă Marc, celebru pentru caii săi albaștri.
Scriitorii expresioniști germani, ca Wedekind, Hesse, Lasker-Schüler, Werfel, descriu o emoție vitală, în sens nietzschean. Freud publică *Trei eseuri despre teoria sexualității* (1905).
Dominația formei: cubismul. În 1906, la Paris, Cézanne dă la iveală primele semne ale artei cubiste. Această revoluție formală este condusă de Picasso, Braque și Gris, care excelează în naturi moarte din colaje de hârtie. Cubismul elimină reprezentarea realității așa cum este văzută, arătând-o simultan sub diferite fațete, din față, din profil și din trei sferturi. Deși artiștii nu au lăsat nimic scris legat de periodizare, etapele cubiste sunt bine definite: cezaniană (1907–1909), analitică (1909–1912) și sintetică (1912–1914).
Influența acestor mișcări. În timp ce cubismul abia atinge abstracția în faza analitică, cu prudență, futurismul italian omagiază mecanica și îi inspiră pe pictorii Boccioni, Severini și Rossolo în elogiul pe care îl aduc vitezei și vieții urbane. În același timp, la Moscova, primitivismul rus al lui Larionov, Goncearova și al pictorului-poet Burliuk își caută sursele în cultura rusă și folclor. Ei pun bazele unei asociații a avangardei ruse, „Valetul de caro", și expun, în 1910, operele fovilor, expresioniștilor și cubiștilor laolaltă cu cele ale lor și cu cele ale lui Exter, Malevici, Kandinsky, Jawlensky și Lentulov. Cu începere din 1911, futuristul Marinetti îi influențează pe rușii Burliuk și Lentulov. Larionov fondează rayonismul *(Manifestul rayonismului)* în 1913, organizând pe pânză fascicule non-figurative de culoare-lumină. Léger inaugurează o artă a formei și a culorii în aplaturi largi; Robert Delaunay pictează *Ferestre* (1912), unde formele descompuse încorporează culoarea și mișcarea. Această viziune îi inspiră pe pictorii abstracți americani ai anilor 1920. Grupul Secțiunea de aur (1912) propune o altă interpretare a cubismului sub pensula fraților Duchamp-Villon, Villon și Duchamp, și a lui La Fresnaye...
Nașterea abstracției, lirică și geometrică. În perioada în care Picasso și Braque revendică figurativul, Kandinsky, Mondrian și Malevici își prezintă primele opere abstracte. Așa cum intuia, în 1908, Worringer în cartea sa *Abstracție și intuiție*, abstracția în sine rezultă „dintr-o necesitate instinctivă, abstracția geometrică." În 1910, răspunzând „unei necesități interioare", Kandinsky pictează *Prima acuarelă abstractă:* abstracția lui nu este geometrică, ci lirică. În 1915, Mondrian concepe *Compoziție ovală*, iar Malevici realizează *Pătrat negru*, justificând intuiția lui Worringer.
Școala de la Paris. Între 1903 și 1930, mai mult de șaizeci de pictori evrei din Europa Centrală sosesc la Paris, centru internațional al artei. Printre ei Marcoussis, Soutine, Sonia Terk-Delaunay, Kissling, Chagall, Pascin, Mané-Katz, Kikoine, Krémègne, Survage... Ei se instalează în Montmartre și Montparnasse și formează „Școala evreiască de la Paris", devenită în 1920 „Școala de la Paris", la care aderă Modigliani, japonezul Fujita, apoi Weissberg, Marcel Iancu (Janco), Atlan... Fiecare dintre ei are un stil propriu și modern și creează în vecinătatea lui Picasso, Braque, Utrillo, Derain, Van Dongen, Gris, a poeților Apollinaire, Jacob, Cendrars, Cocteau, Reverdy, a sculptorilor Orloff, Lipchitz, Zadkine, contemporanii lui Brâncuși. În timpul aceleiași perioade, James, apoi Proust și

Joyce stabilesc fundamentele unei noi literaturi; ei aparțin epocii lui Gide, Valéry și Claudel. Debussy, Fauré și Ravel deschid era muzicii franceze contemporane, urmați de Satie și de Grupul celor șase (printre care Honegger și Milhaud).

De la subversiune la puterea inconștientului: dada și suprarealismul. În 1916, se naște la Zürich mișcarea dada, creată de scriitori antimilitariști ca Tzara. În *Manifestul dada*, 1918, Tzara, revoltat de război, vitriolează valorile burgheze, lansează un apel la subversiune și la scandal. Dadiștii Picabia, Duchamp, Man Ray, Ernst, Schwitters se regăsesc după război la Berlin, Köln, Hanovra, Paris, New York și cer artei o expresie pură, fără logică. Suprarealismul continuă mișcarea dada și îi succede. Breton publică în 1924 *Manifestul suprarealismului*, urmat în 1928 de *Suprarealismul și pictura*. În jurul lui Breton se găsesc scriitorii Aragon, Soupault, Bataille, Desnos, Eluard, Artaud, foști pictori dadaiști și numeroși artiști ca Masson, Magritte, Tanguy, Miró, Dali și fotograful Brassai. Pe linia *Interpretării viselor* (1900) a lui Freud, pe care Breton îl vizitează în 1921, inconștientul devine pentru suprarealiști sursa unei „frumuseți convulsive".

Suprarealismul flirtează cu comunismul, ceea ce duce la înfruntarea, în sânul curentului, a două tendințe: unii pledează pentru o politizare a mișcării, alți sucombă în tentația formei. Divergențele se radicalizează, excluderile se multiplică, accentuate de expulzarea lui Troțki de către Stalin, în 1929, de războiul din Maroc și de criza economică. Breton anunță „catastrofa mondială" într-o viziune apropiată celei a lui Huxley și Steinbeck.

Întoarcerea la realism. Are loc în anii 1930, când avangardele picturale sunt încă vii. Câteodată social, câteodată „magic", acest realism îi grupează pe de o parte pe Pignon, Fougeron, Gromaire și pe de alta pe Balthus sau Delvaux... În sculptură, arta lui Germaine Richier, Laurens, Lipchitz și Zadkine oscilează între abstracțiune și figurativ, în timp ce Bourdelle și Maillol rămân clasici. În Statele Unite ale Americii, tradiția realistă se revigorează cu pictura lui Kane, Hopper, Shahn...

Arta împotriva celui de al doilea război mondial

Războiul modern. În fața nazismului, puterea sovietică, slăbită de epurările din 1936, ezită în fața alianțelor necesare și semnează pactul germano-sovietic (august 1939). Hitler, dorind să realizeze „marea Germanie pentru o mie de ani", ocupă Franța și încearcă să strivească Marea Britanie, care opune o rezistență înverșunată. În iunie 1941, Hitler se întoarce împotriva Uniunii Sovietice. În decembrie 1941, Japonia scufundă flota americană la Pearl Harbour: SUA intră în război. Aliații (Marea Britanie, Uniunea Sovietică, SUA, China) înfruntă Axa (Germania, Italia, Japonia, Ungaria, Slovacia). Sunt utilizate toate tehnicile militare moderne, inclusiv bomba atomică împotriva Japoniei (august 1945). Conflictul provoacă moartea a circa 50 milioane de persoane. La fel, industrializarea și planificarea la scară mare caracterizează „soluția finală" nazistă care vizează eliminarea totală a unor grupuri apreciate ca indezirabile (evrei, țigani, homosexuali, alienați).

Reflexul ororii. Arta pictorilor se încarcă de angoasă și tristețe (Picasso, *Osuarul;* Braque, *Biliardul;* Gruber, *Iov;* Olivier Debré, *Moarte la Dachau;* Fautrier, *Captivii;* Music, *Dachau, 1945*), dacă nu opune disperării veselia și misticismul (Mirò, *Constelații;* Newman, *Numele*). În 1941, în timpul Ocupației, Galeria Braun prezintă expoziția „Douăzeci de tineri pictori de tradiție franceză", un titlu enigmatic, poate o sfidare la adresa ocupanților. Participă artiști ca Lapicque, Bazaine, Manessier, Estève; ei apără moștenirea franceză a lui Cézanne, Bonnard, Matisse sau Braque împotriva artei americane și a tuturor formelor de abstracție. În același an, Goebbels, ministrul german al Propagandei, organizează o călătorie în Germania pentru pictorii și sculptorii francezi: la ea participă, printre alții, Dunoyer de Segonzac, Van Dongen, Vlaminck și Derain.

Pe scena literară se afirmă rezistenții: Cohen, Aragon, Malraux, Sartre, Camus... Varèse sau Messiaen se înscriu pe scena muzicală. Unii scriitori, printre care Céline, Brasillach, Drieu, La Rochelle, colaborează cu germanii; primul se va exila, al doilea va fi împușcat, al treilea se va sinucide.

New York, noul centru artistic. Numeroși artiști europeni aleg exilul: Ernst, Léger, Klee, Masson, Mondrian, Dalí, Matta, de exemplu, se alătură la New York lui Picabia, Duchamp și artiștilor Europei de Est. Din 1942, expresionismul abstract se afirmă, încurajat de Peggy Guggenheim în galeria sa Art of This Century; aici se întâlnesc pictorii de origine europeană Gorky, de Kooning sau Rothko și americanii Gottlieb, Kline sau Guston.

După război. Anii 1960: preeminența americană

Categoriile artistice tradiționale (pictura, sculptura, gravura, fotografia) dispar progresiv în beneficiul noțiunii de „artă plastică" care mixează toate posibilitățile și toate materialele.

Situația politică. La sfârșitul celui de al doilea război mondial, harta europeană este profund modificată. Partea orientală a Germaniei trece sub controlul sovieticilor, la fel ca și Polonia și cvasitotalitatea țărilor balcanice. Statele Unite ale Americii ocupă Japonia până în 1952. Tensiunea între Occident și Uniunea Sovietică conduce la „războiul rece" și la construirea Zidului Berlinului

(1961). În mai 1948, marile puteri recunosc crearea Statului Israel. Comuniștii lui Mao Zedong alungă trupele lui Jiang Jieshi (Tchang Kai-chek) și creează în 1949 Republica Populară Chineză. Decolonizarea duce la război în Indochina (1946–1954), apoi în Algeria (1954–1962); este „pașnică" în Maroc, în Tunisia și în Africa neagră. În cadrul Commonwealth-ului, posesiunile britanice acced la independență; cele ale Portugaliei le urmează la scurtă vreme; războiul Coreii (1950–1953) aduce față în față trupele americane și cele chineze. Pentru a susține Vietnamul de Sud, americanii se substituie francezilor în 1954 și părăsesc țara în 1973 după un război care provoacă o adevărată demonstrație a refuzului în Statele Unite ale Americii. Prin tratatul de la Roma este creată Comunitatea Economică Europeană (1957).

Triumful expresionismului abstract. Reprezintă arta majoră a acestei perioade. O a doua generație de artiști (Noland sau Louis) își aduce contribuția la afirmarea curentului, la care se adaugă cea a femeilor-artist: Helen Frankenthaler și mai ales Joan Mitchell și în domeniul sculpturii Louise Nevelson. *Pollock creează *action painting* (pictura „gestuală"). Formatele de mărime umană ale picturii europene sunt concurate de gigantismul american aplicat la artă.

Neodadaismul. Tot în SUA, Rauschenberg și Johns dau naștere unei viziuni neodada: primul, cu *combine paintings* (asamblaje de reziduuri), îl are ca model pe Schwitters, al doilea este preocupat de simbolurile americane, în special de steag. Credincios mișcării, Twombly introduce în pânzele sale mâzgălituri, pete de murdărie, sosuri colorate: „spasmele timpului" după Barthes.

Pop art ia ca țintă societatea de consum și îi relevă mecanismele: producția în serie, utilizarea tehnicilor de bandă desenată, imageria consumului marchează, între 1955 și 1970, arta lui Warhol, Lichtenstein, Wesselmann, Kitaj, Rosenquist.

Arta europeană între figurativ și abstracție. În Europa se exprimă tendințe multiple. În timp ce Picasso, Braque, Matisse, Ernst, Miró își continuă drumul, Bonnard și Villon pictează peisaje și scene intimiste, iar Bissière peisaje abstracte. Arta abstractă a Mariei Elena Vieira da Silva și a Louisei Bourgeois, una pictor, cealaltă sculptor, se impune. Giacometti, pictor și sculptor, figură tipică de artist independent, creează opere figurative, unde spațiul roade materia și forma, în timp ce Buffet dă naștere unor tablouri „mizerabiliste". În 1948, artiști ca Jorn, Alechinsky, Appel fondează gruparea Cobra. Viziunea lor cuprinde fantasticul, primitivul, instinctivul în forme asemănătoare, între abstracție și figurativ. În cursul unei traiectorii ciuntite, De Staël optează pentru o „figurație în pastă plină", asemănătoare artei lui van Gogh, în timp ce Polakoff introduce o abstracție ușoară și geometrică. Artiștii sunt calificați drept „informali", ca Wols și Fautrier, abstracți ca Mathieu, Hartung, Soulages, Francis și Riopelle, drept „caligrafi zen" ca Tobey, Degottex si Bissier. Dubuffet experimentează fără încetare noi materiale și inventează reprezentări insolite, în timp ce Tàpies se concentrează doar pe materie. Unici în stilul lor, *Bacon și Lucian Freud, ancorați în existențialism, arată transformările și solitudinea condiției umane.

Diversificarea tendințelor. Arta cinetică și optică, fotografia de artă sau plastică, „deconstrucția" tabloului *(support-surfaces)*, tehnologia (video, cibernetică, ordinatorul), arta conceptuală își fac apariția... Întoarcerea la figurativ se manifestă la noii realiști și în New Realism, în reprezentarea narativă, Minimal Art, Hyperrealism, în Graffiti Art sau în noile tipuri de figurare... Instalații și *performances* își fac apariția.

Distrugerea vechilor modele de către secolul XX a provocat o revărsare impresionantă a experimentelor creatoare. Materialele diverse, durabile și persistente, happening-urile, ambalajele, tehnicile mixte au deschis un nou orizont artei care nu încetează de a întreba și de a interoga societatea. Dar speculația de natură comercială care caracterizează astăzi piața de artă este un obstacol în calea supraviețuirii creației autentice; acest fapt, foarte sensibil în Japonia și Statele Unite ale Americii, atinge în prezent și Europa.

Arta viitorului ne rezervă producții bazate pe cercetări plastice, iconice sau semantice? Vor fi ele create de calculatoare sau elaborate în continuare în funcție de sensibilitățile și tehnicile noi? Derive și reduceri la neant vor fi necesare pentru a provoca o renaștere? Cum poate arta să „rezămislească magia care a zămislit-o", după cum spunea André Breton. Aceasta este povestea istoriei artei, care nu se alimentează decât cu dovezile materiale ale marii magii: operele.

Klimt



Solitar și timid, Klimt este fondatorul mișcării Secession vieneze și profesionistul Jugendstil-ului. Elaborează o artă simbolistă, senzuală și onirică, care celebrează femeia. Motivele ornamentale, geometrice și decorative, în aplaturi viu colorate, uneori pe fond de aur sau de argint, curbele liniare stilizate într-o rețea de meandre îi caracterizează opera.

PARCURS BIOGRAFIC

• Gustav Klimt (Viena, 1862–*id.*, 1918), pictor austriac, este fiul unui argintar cizelor. Modesta sa familie este afectată de criza Imperiului Austro-Ungar, aflat în plină decadență. Între 1876 și 1881, Klimt frecventează cursurile lui F. Laufberger la Școala de Arte Decorative din Viena. Se asociază cu fratele său Ernst și cu F. Matsch pentru a primi comenzi de decorații precum aceea a Palatului Sturany (1880, Viena), a Teatrului Reichenberg (1882–1883, Liberec) sau a castelului regal Peleș (1883, România).

• La început, Klimt semnează opere de tradiție clasică: *Fabula* (1883, Viena, H.M. der S.W.) și *Idila* (1884, *id.*). Grupul celor trei își continuă realizările la teatrul din Karlsbad (Karlovy Vary), apoi la Burgtheater (1886, Viena), unde decorează plafonul celor două scări mari. Klimt pictează *Sala vechiului Burgtheater din Viena* (1888, Viena). În 1898–1899, realizează în aceeași viziune pictura a două spații de deasupra ușilor salonului de muzică al unui important mecena, N. Dumba: *Schubert la pian* și alegoria *Muzica*, unde clarobscurul academic cedează locul unei lumini neutre și fără umbre. În 1891, devine membru al Asociației pictorilor vienezi.

• În 1894, doi ani după decesul fratelui său Ernst, Ministerul Culturii și Instrucției îi comandă, mereu împreună cu Matsch, trei alegorii (1894–1907, distruse în 1945) pentru plafonul sălii de festivități a Universității din Viena: mai întâi, *Filozofia*, apoi *Medicina* și *Jurisprudența*. *Filozofia* obține medalia de aur la Expoziția Universală din 1900, dar erotismul său, ritmul impus de artist capitulării corpurilor și contopirii fizice și mentale a personajelor îi șochează pe membrii comisiei guvernamentale: Klimt este constrâns să-și retragă opera. Aceeași aspirație către libertate și adevăr se exprimă în *Jurisprudența* sau în *Medicina*: prima este o parabolă a deșertăciunii statului, a doua a neputinței științei. Ele se înscriu în același stil simbolist ca și *Dragostea* (1895, Viena) și *Muzica (id.)*.

• În 1897, artistul fondează Uniunea artiștilor figurativi din Austria, care urmărește să reformeze viața artistică după principiile Art Nouveau-lui și să ridice arta națională la un nivel internațional. „Secession-ul vienez" se realizează în 1898 prin edificarea unei construcții și crearea unei reviste noi, *Ver sacrum*, deschisă artiștilor simboliști și prerafaeliți. Mișcarea va propune, între 1897 și 1905, nouăsprezece expoziții pe teme ca japonismul, postimpresionismul etc. În aceeași epocă, trâmbițele reînnoirii sună în literatură (Hofmannsthal, Musil) și în muzică (Mahler); Freud descoperă inconștientul.

• În 1898, pictorul execută *Portretul Sonjei Knips* (1898, Viena), *Ape mișcătoare* (cca 1898, colecție particulară), abordează tematica peisajului cu *Grădină cu pui de găină la Sainte Agathe*, *După ploaie* (1899, Linz, Neue Galerie der Stadt Linz), *Ferma cu mesteceni* (1900, Viena), *Pădure de fagi I* (cca 1901–1902, Dresda).

• „Stilul aurit" îi servește noilor viziuni: *Iudit I* (1901, Viena), *Peștii roșii* (1901–1902, Soleure, colecție particulară). Pictează friza *Beethoven* (1902, Viena), *Pădure de mesteceni* (1903, Linz) și *Părul* (*id.*, Cambridge [Mass.], F.M.A.). În același an 1903, Klimt vizitează Ravenna; mozaicurile bizantine îi inspiră *Viața este o luptă* (sau *Cavalerul de aur*, 1903, locație necunoscută) și Friza Palatului Stoclet din Bruxelles (1905–1911). Același „stil aurit" înflorește în *Speranța I* (1903, Ottawa, N.G.), *Cele trei vârste ale femeii* (1905, Roma, G.A.M.), *Sărutul* (1907, Viena), *Danae* (1907–1908, Graz, colecție particulară) și devine „stilul de argint" în portretele *Fritza Riedler* (1906, id.) și *Adele Bloch-Bauer* (1907, *id.*).

• În 1905, Secession-ul se află la apogeu. După o vizită la Florența și Paris (1909), Klimt realizează *Viata și moartea* (1908–1911, Viena), expune *Iudit II* (1909, Viena, G.A.M.) și *Bătrâna* (*id.*, Paris, colecția F. Landau). Pictează *Castelul Kammer pe Attersee* (1910, Viena, Ö.G.) și *Casă forestieră la Weisenbach am Attersee* (1912, SUA).

• După 1910, arta sa evoluează către expresionism: *Pălăria de pene negre* (1910, Graz), *Familia* (1909–1910, colecție particulară). În ultimii ani din viață pictează *Tânăra* (1912–1913, Praga), portrete, dintre care *Barbara Flöge* (1915, Viena, colecția H. Donner), *Friederike Maria Beer* (1916 New York), *Johanna Staude* (1917–1918, Viena, Ö.G,) și peisaje, precum *Măr II* (1916?, *id.*), *Aleea cu pui de găină* (1917, distrus).
• În România este surprins de extraordinara policromie a artei, a mozaicurilor, a frescelor și țesăturilor. La întoarcerea la Viena, execută *Leagănul* (1917, New York, colecție particulară) și *Căsătorita* (1917–1819, colecție particulară), pe care nu o poate termina. Moare în urma unei crize de apoplexie.

Klimt participă la numeroase expoziții și primește mai multe premii în toată Europa. Influența sa este decelabilă în Austria, la expresioniștii E. Schiele, R. Gerstl și O. Kokoschka.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Klimt pictează femeia în mai multe ipostaze, în dimensiunea ei alegorică, mitologică și simbolică sau sub formă de portrete, adesea mondene. Celebrează peisajul în formate variate, elaborează fresce și mozaicuri de format foarte mare, portrete uneori pătrate, în picioare, adesea în mărime naturală.
Printre clienții săi se numără A. Lederer, N. Dumba, dar și arhitectul Otto Wagner, marele duce de Hessa și belgianul A. Stoclet.
Deși a primit o formație clasică, artistul este în același timp sensibil la artiștii modernității: F. Khnopff, J. Toorop etc. Descoperă la Ravenna mozaicurile bizantine, la Londra pe J. Whistler, la Paris pe postimpresioniști și în România vivacitatea coloritului în artă.

• Klimt este format în pictura istorică, pe linia austriecilor Laufberger, Makart sau A. Romako. Primele sale decorații, academice și naturaliste, amintesc arta lui *Carracci, *Michelangelo și pe aceea a maeștrilor Quattrocento-ului *(Fabula)*. Grupul Klimt-Matsch este adeptul alegoriei clasice. Klimt stăpânește „realismul fotografic" *(Sala vechiului Burgtheater din Viena)*.
• Mai târziu se orientează spre simbolism *(Dragostea)*, reprezintă visul prin elemente alegorice: capete flotante, culori mângâioase, melancolia frumuseții. Simbolurile se înmulțesc: sfinxul pentru libertatea artistului, bula de achene cu egretă a păpădiei pentru difuzarea ideilor noi.
• Portretele clasice, languroase și melancolice, frumoasele vieneze amintesc factura vaporoasă a lui J. Whistler și compozițiile prerafaelite cu capetele aureolate de flori *(Sonja Knips)*. Florile și capetele pe jumătate vizibile în fundul tablourilor au, în siajul belgianului F. Khnopff, o puternică valoare simbolică.
• Peisajele, clasice și naturaliste, apoi sumbre și sentimentale, devin impresioniste *(Grădină cu pui)*.
• Modernismul său nu se desparte de gustul pentru mitul clasic; Klimt îl reactualizează în lumina psihanalizei în afirmare. Operele sale poartă marca dualității între Eros și Tanatos, Viață și Moarte, realitate și vis. El substituie alegoriei „idealizate" reprezentarea simbolistă, introduce inovații formale; stilizarea de forme este însoțită de planeitatea spațiului născută din japonism, din nabiști, din Toorop. Artistul este strălucitor în faza numită „geometrizantă" și aurită a Jugendstil-ului (friza *Beethoven*): „Ornamentul lui Klimt [...] se dezvoltă, se înfășoară, se

UN MARE MAESTRU

◆ Klimt cunoaște succesul în timpul vieții ca decorator și apoi ca pictor. Suferă o lungă eclipsă înainte ca succesul popular și difuzarea operei să devină internaționale.
◆ Se diferențiază de arta oficială austriacă, naționalistă și academică, impunând Jugendstil-ul; caută să abolească frontiera între pictură și artele aplicate, să ridice arta decorativă la rangul artelor majore. Realizează sinteza între Art Nouveau și simbolism.
◆ Klimt reînnoiește reprezentarea senzuală și erotică a femeii. Ilustrează teme tabu: sarcina, autoerotismul, homosexualitatea feminină.
◆ Ca virtuoz al decorației, inventează stilul geometric, alternând cercuri, dreptunghiuri și triunghiuri, pe care le pictează în aplaturi colorate pe un fond de foiță de aur pur și de tapet aurit, ornamentat cu pietre și smalțuri.

strânge în spirale, șerpuiește, se contorsionează într-un vârtej impetuos care prinde toate formele, dungi de lumini și limbi de șarpe țâșnite, vrejuri de viță, sinuozitatea lanțurilor, văluri care curg, plase întinse" (L. Hevesi, 1909). Klimt pictează siluete delicate, cu contur ferm și fără umbre, luminate într-o manieră neutră și dispuse în compoziții asimetrice. Corpurile par să plutească în spațiu și fuzionează uneori cu apa *(Ape mișcătoare)*. Distribuția golurilor și plinurilor creează ritmul operei. Decorul ornamental prețios și liniar, de unde abia emerg figurile umane, invadează spațiul pânzei. Dacă suprafețele aurite și motivele sugerează mozaicul bizantin (friza *Stoclet*, *Sărutul*), alte opere se apropie de anluminurile foarte colorate ale Antichității târzii, ale artei egiptene, miceniene, celtice, împrumută elementele curbilinii din stampele japoneze și din arabescurile pure ale Art Nouveau-ului.

• Klimt elaborează schițe pe carton sau pergament, în *detrempe*, amestecând acuarela, purpurina, argintul, creionul alb și alumina, argintul și aurul în foiță pe un suport de hârtie pentru ca proiectul să se apropie cât mai mult posibil, din punct de vedere tehnic, de execuția definitivă (friza *Stoclet*). Pictează de asemenea cu cazeină pe o iută cu grund de stuc (friza *Beethoven*). Mozaicurile rafinate se îmbogătesc cu emailuri, pietre dure, sticlă colorată.

• Portretele de femeie se înfășoară în vrejuri, motive geometrice, glazuri aurii și argintii, puse aplat. Numai mâinile foarte fine și erotismul chipurilor senzuale înconjurate de mulțimea șuvițelor trimit încă la realitate, într-o factură fin hașurată, cum se întâmplă la Khnopff *(Fritza Riedler)*.

• Peisajele de la începutul anilor 1900 relevă o tușă pointilistă inspirată din *Seurat *(Părul)* sau cu virgule, o paletă colorată de o intensitate egală celei a lui *van Gogh *(Pădure de fagi I)*. Ulterior, Klimt urcă sau coboară linia orizontului la punctul în care peisajul se prezintă în toată verticalitatea sa, anulând volumul *(Parcul)*. Compozițiile fragmentate, decupate în manieră liniară, dovedesc simțul său pentru simetrie și înlănțuire de forme, de materii, de motive și de tente.

• După 1910, pictorul nu mai realizează decorații, abandonează fundalul de aur; portretele de colorit neutru, alb-argintiu, brun-închis sau viu sunt pictate până la jumătatea corpului; pensulația îl apropie de Toulouse-Lautrec. Portretele în picioare sunt acoperite de motive decorative coreene sau românești, unde domină culorile scânteietoare: oranj, roșu și trandafiriu. Perspectiva montantă cu efect piramidal *(Leagănul)* sau plonjantă *(Tânăra)* este însoțită de o relaxare de la precizia decorativă; amalgamul de țesături se destructurează, pasta este mai etalată.

• Peisajele își regăsesc adâncimea. Klimt introduce elemente rurale: o fermă, case, un plan de apă sau găini. Motivele devin mai abstracte, pre-expresioniste.

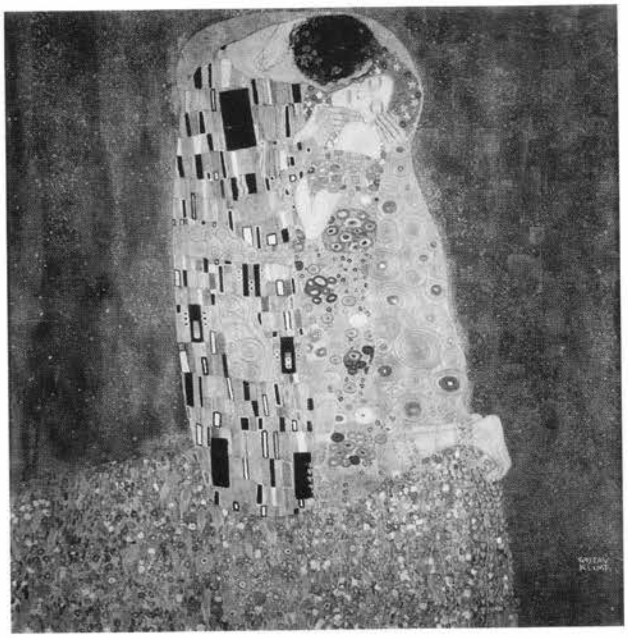
OPERE CARACTERISTICE

Catalogul operei lui Klimt cuprinde 208 numere.

Idila, 1884, Viena, H.M. der S.W.
Sala vechiului Burgtheater din Viena, 1888, Viena, H.M. der S.W.
Filozofia, Jurisprudența, Medicina, alegorii la Universitatea din Viena, 1894–1907, distruse
Dragostea, 1895, Viena, H.M. der S.W.
Muzica I, 1895, München, N.P.
Ferma cu mesteceni, 1900, Viena, Ö.G.
Pădure de fagi I, cca 1901–1902, Dresda, S.K. Gg. Neue Meister
Portretul Sonjei Knips, 1898, Viena, Ö.G.
Iudit I, 1901, Viena, Ö.G.
Friza *Beethoven*, 1902, Viena, Ö.G.
Pădure de mesteceni, 1903, Linz, Neue Galerie der Stadt Linz
Friza Palatului Stoclet, 1905–1911, Bruxelles, *in situ;* studiile la Viena Ö.G.
Sărutul, 1907, Viena Ö.G.
Fritza Riedler, 1905–1911, Viena Ö.G.
Viața și moartea, 1908–1911, Viena, colecție particulară
Casă forestieră la Weissenbach am Attersee, 1912, SUA, colecție particulară
Pălăria de pene negre, 1910, Graz, colecție particulară
Tânăra, 1912–1913, Praga, Narodni Galerie
Friederike Maria Beer, 1916, New York, colecția Beer-Monti,
Măr, 1916, Viena, Ö.G.
Căsătorita, 1917–1918, colecție particulară

Sărutul
1907. Ulei pe pânză, 180 x 180 cm,
Viena, Österreichische Galerie

Această operă este reprezentativă pentru Jugendstil prin efectele de aur mat și strălucitor, prin decorurile geometrice care îi învelesc pe amanți. Corpurile și volumele dispar sub risipa de motive juxtapuse, fracționate și puse aplat, ca într-un mozaic: cercurile colorate care simbolizează elementul „feminin" și dreptunghiurile „masculine" stau alături de argint, negru și auriu. Aurul fundalului scânteietor pune un nimb celor două ființe și le leagă. Ploaia de triunghiuri căzută de pe veșmântul ei, covorul de flori unde femeia, abandonată, cu ochii închiși, se lasă în genunchi ca într-un moment sacru agățându-se cu toată ființa de gâtul bărbatului, dovedesc emoția iubirii. Onirismul și irealul se află în submergența idilei realiste pe care ar putea-o sugera veracitatea chipurilor și mâinilor care exprimă tensiunea corpurilor.





Tânăra
1912–1913. Ulei pe pânză,
190 x 200 cm, Praga,
Narodni Galerie

*Această compoziție foarte dinamică, văzută de sus și circulară, întrepătrunde corpuri lascive de femei, goale sau îmbrăcate cu rochii din țesături colorate românești, bogat ornate cu cercuri, spirale, flori și panglici, pensulate larg. Klimt utilizează culoarea pură a lui *Matisse și modeleul carnației. Privirea femeilor fixează spectatorul „voyeur" care o privește pe tânăra adormită, ghicindu-i corpul. „Ideea" pare aici să primeze asupra grijii pentru decorul Jugendstil, omniprezent în operele anterioare.*

BIBLIOGRAFIE

R. Passeron, S. Coradeschi, *Tout l'œuvre peint de Klimt*, Flammarion, Paris, 1983; F. Ducros, *Klimt*, Hazan, Paris, 1992; *Klimt et les femmes*, catal. exp., éd. Dumont, Viena, 2000.

Kirchner



Înalt, slab și seducător, tânărul Kirchner, zeflemitor și entuziast, va deveni neliniștit și fragil. Acest maestru al expresionismului creează o artă încărcată de sinceritate, de emoție și de angoasă, în legătură cu epoca. Opera sa se sprijină pe valoarea expresivă a culorii în sine, pură și saturată. Înfățișează forme simple și colțuroase, cu volume aplatizate, inspirate din gravura pe lemn.

PARCURS BIOGRAFIC

• Pictorul german Ernst Ludwig Kirchner (Aschaffenburg, 1880–Frauenkirch, lângă Davos, 1938) s-a născut într-o familie burgheză. În 1898, la Nürnberg, descoperă gravurile lui Dürer. În 1901, se înscrie la Școala tehnică superioară din Dresda, studiază gravura pe lemn, dovedind o abilitate precoce. În 1903–1904, își completează formația la München cu H. Obrist. Către 1904, se familiarizează cu Jugendstil-ul. Admiră sculptura africană și oceanică, postimpresionismul și fovismul.

• În 1905, Kirchner obține diploma de arhitect, dar se consacră picturii: *Lac în parc* (1906, colecție particulară). Fondează la Dresda mișcarea Die Brücke („Podul") împreună cu pictorii E. Heckel, K. Schmidt-Rottluff și F. Bleyl, și îi redactează manifestul. Va fi personalitatea marcantă a grupului până la destrămarea din 1913.

• Fovismul îi inspiră *Drumul* (1907, New York, MOMA) și *Stradă în Dresda* (1908, *id.*). Activitatea sa artistică este intensă: *Tânără sub o umbrelă japoneză* (cca 1909, Düsseldorf, K.N.W.), *Tânără cu pisică: Fränzi* (1910–1920, Minneapolis, I.A.). Pictorul imortalizează nudurile tinerelor modele: Dodo, Fränzi sau *Marcella* (1909–1910, Stockholm); se reprezintă uneori alături de ele, în interior: *Autoportret cu model* (cca 1910, Hamburg) sau în *plein air* pe malurile lacului din Moritzburg: *Patru femei la scăldat* (1909, Wuppertal), *Nuduri jucându-se sub copaci* (1910, München), *Femeie semidezbrăcată cu pălărie* (1911, Köln).

• La Berlin, în octombrie 1911, Kirchner descoperă cubismul. Își extrage inspirația din mediul urban: *Camera din turn* (1913, colecție particulară), *Stradă din Berlin* (1913, New York), unde se plimbă „cocotele", sau *Cinci femei pe stradă* (1913, Köln). Îl atrag spectacolele de circ: *Călăreț la circ* (1914, Saint Louis, colecție particulară). Vara, peisajul Insulei Fehmarn îi îmblânzește stilul: *Tinere pe plajă* (1912, legatul Kirchner), *Răsărit de lună la Fehmarn* (1914, Düsseldorf). Continuă să picteze viața berlineză: *Dansatoarele* (1914, Torino), *Toaleta* (numit *Femeie la oglindă*, 1912–1913, Paris) sau *Nud feminin într-un lighean* (1912, colecție particulară). Imortalizează *Turnul roșu din Halle* (1915, Essen).

• În timpul primului război mondial, mobilizat în 1915, Kirchner suferă o depresie: autoportretele sale dovedesc profunzimea crizei: *Băutorul* (1915, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum), *Autoportret în uniformă de soldat* (*id.*, Oberlin). În 1924, gravează în lemn capodoperele sale destinate să ilustreze *Minunata istorie a lui Peter Schlemihl* (*Omul care și-a pierdut umbra*) de A. von Chamisso, scriitor și savant german de origine franceză.

• În 1917, convalescent, Kirchner se instalează în Elveția. Calmul regăsit se citește în peisajele sale alpine și ale satelor de munte: *Noapte de iarnă sub lună* (1919, Detroit), *Davos sub zăpadă* (1923, Basel), *Viața muntelui* (1924–1925. Kiel, Kunsthalle).

• Inflexiunea artei moderne în drumul spre abstracțiune îl destabilizează atunci în timp ce reputația sa se stabilește în Germania. Stilul său șovăie: *Un grup de artiști* (1926, Köln), *Două nuduri în pădure* (1927–1929, colecție particulară), *Cuplu de amanți* (1930, colecție particulară). În 1931, este numit membru al Academiei de Bele-Arte din Berlin. Între timp, în 1927, primește comanda unei picturi murale pentru muzeul din Essen, proiect la care lucrează până în 1934, dar care nu va vedea niciodată lumina zilei din cauza ascensiunii nazismului.

• Ultimele sale opere sunt mai senine: *Păstori seara* (1937, colecție particulară). Excluderea din Academia de Bele-Arte din Berlin și confiscarea, în 1937, a 639 dintre operele sale de către naziști, care le includ în „arta degenerată", explică sinuciderea sa din 1938.

Pictor, sculptor, ilustrator, gravor în aramă, maestru al peniței, creionului, cretei, fusainului, al acuarelei și uleiului, Kirchner excelează în toate aceste arte. A lăsat numeroase scrieri sub

pseudonimul Louis de Marsalle. A influențat mișcarea expresionistă abstractă Der Blaue Reiter („Cavalerul albastru"), apoi Bauhausul.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Temele nudului, cuplului și vieții citadine l-au inspirat pe artist în mod constant. El pictează scene de stradă sau de interior, de cabaret, de teatru și de circ, portrete și autoportrete. Peisajele helvetice sunt tardive. Evoluează de la formatul mic la cel mare.
Kirchner reține lecția de „sociologie" a pictorului H. Obrist. Deslușește stilul lui *Klimt și Jugendstil-ul, japonismul, neoimpresionismul lui P. Signac, postimpresionismul lui *van Gogh, arta lui E. Munch pe aceea mai târzie a nabiștilor și a lui *Gauguin. Este sensibil la coloritul fov al lui *Matisse și la geometrismul lui *Cézanne. Gravurile germane, sculpturile africane și oceanice, arta Evului Mediu german îl influențează.
Berlin, Insula Fehmarn (Marea Baltică), Lacul Moritzburg (lângă Dresda) și Davos (în Elveția) îi hrănesc inspirația.

• La München, Obrist îl sfătuiește să „nu dea impresia de grabă, ci expresia profundă a esenței" și să „înțeleagă arta ca o formă de viață intensificată și poetică". În opoziție cu contemporanii săi, Kirchner vrea să „reînnoiască arta germană", să exprime nevrozele individuale, revolta sa față de instabilitatea economică, împotriva războiului, apoi împotriva ascensiunii nazismului. După venirea la putere a lui Hitler, renunță la reprezentările neliniștite ale realității în beneficiul unei „ardente vigori" a vieții contemporane și se îndepărtează de preocupările pur plastice ale epocii. „Reînnoirea nu trebuie să fie doar a formelor, ci o nouă naștere a gândirii" (Manifestul grupului Blaue Reiter). Pentru aceasta, declară pictorul în 1937, „trebuia să inventez mai întâi o tehnică aptă să sesizese totul în mișcare [...] cu trăsături rapide și curajoase [...] întors în atelier, am făcut din minte desene mari, învățând astfel mișcarea, găsind forme noi în însuflețirea și în rapiditatea acestui travaliu care, fără a copia natura, restituia totuși [...] ceea ce voiam să restituie. La această formă urma să se adauge culoarea pură, așa cum o produce soarele". Și adaugă în legătură cu neoimpresioniștii: „Găseam desenul slab, dar am studiat cromatismul bazat pe optică, pentru a ajunge la sfârșit la contrariul ei, adică la culorile non-complementare și pentru a lăsa ochiului grija de a produce complementara, conform doctrinei lui Goethe. Aceasta făcea tablourile mai colorate. Gravura pe lemn [...] mi-a întărit și simplificat forma, și înarmat cu acest bagaj am ajuns la Dresda."
• La Dresda, arta frământată a Evului Mediu german, cadrajul novator al operelor japoneze și estetica africană și oceanică îl îndepărtează definitiv de academism. Își amplifică elanul către puritate și „primitiv", pictând așa cum gravează în lemn, aducând astfel picturilor efecte tranșate și arhaice.
• Către 1905, aplică culorilor pure și contrastante tușa neoimpresionistă, apoi pe cea fragmentată și pasională a lui van Gogh *(Lac într-un parc)*. Se apropie de pictura angoasantă a lui Munch utilizând mari suprafețe colorate, luminoase, saturate și expresive. Arhitectura este ferm dispusă în spațiu, iar personajele sunt tratate ca siluete fără volum, într-o viziune bidimensională. Aplică pânzelor sale tehnica *detrempe*, diluează uleiul cu terebentină pentru a ajunge la straturi fine cu o finisare mată. Scoate direct din tub culorile pure.
• În 1907, tușa se lărgește, pasta colorată, groasă, depășește volumele și anulează desenul. Kirchner adaugă puterii expresive a culorii intensitatea emotivă a erotismului *(Tinere pe plajă)*.

UN MARE MAESTRU

◆ Deși neînțeles, Kirchner s-a bucurat de o oarecare reputație în timpul vieții. Este convins, cum a fost și *Gauguin, de posteritatea artei sale.
◆ Artist al timpului, Kirchner a opus expresionismul său afectiv preocupărilor exclusiv plastice și formale ale impresionismului, postimpresionismului și fovismului.
◆ Aduce portretului „social" un nou ecleraj, pictând „cocote" berlineze burgheze (femei semimondene, curtezane).
◆ Explorează noile posibilități plastice; cromatismul său este hrănit de tensiune și un erotism apăsător. Inventează o caligrafie originală „hieroglifică" și o gamă coloristică inedită în gravurile accentuate cu ulei.

Din 1909, accede la o manieră mai sintetică; pensulația liniștită construiește forma cu o trăsătură largă; culoarea dispusă în aplat este conținută între marginile conturului, un ecou la stilul decorativ al lui Matisse.

• Gravurile în lemn îl ajută în exprimarea unui limbaj reținut, cu linii sobre și chircite (*Tânără așezată: Fränzi*, 1910–1920, Minneapolis, I.A.). Peisajele sale blânde și nudurile, de o mare simplitate cromatică, sunt moștenire de la nabiști și Gauguin *(Patru femei la scăldat)*.

• La Berlin, din 1911 în 1914, Kirchner își exprimă deopotrivă fascinația și acrimonia pentru capitală. Pictura sa dedicată vieții citadine burgheze, îmbogățită cu gândirea cubistă, vorbește de solitudine sau de starea psihologică a elitelor în perspectiva unui eventual conflict, de disconfort și de erotismul animalic *(Femeie semidezbrăcată cu pălărie)*. Recurge la o compoziție simplă în friză, aprofundează forma, accentuează caligrafia și pictează femeile când cu lirism, când imbricate de aprige disonanțe cromatice, încremenite într-o lumină spectrală, văzute după o perspectivă deformată, uneori caricaturală. Rabatează planul tabloului către spectator și închide elementele figurative în trăsături sumare, groase, întrerupte, fracturate. Alungește formele, care devin colțuroase, și restrânge paleta culorilor.

• În 1913, alege formate mai mari, abandonează tonurile vii ale stilului propriu manierii de la Die Brücke pentru un cromatism mai blând: „Ocru, albastru, verde sunt culorile din Fehrman, coastele fascinante amintesc câteodată bogăția mărilor Sudului, a florilor", declară artistul în 1912.

• În 1915, deși suferind, Kirchner își continuă cercetările plastice *(Autoportret în uniformă de soldat)*, simplifică formele, din ce în ce mai primitive în tratarea chipului și a nudului feminin. Reformat militar, Kirchner pictează cu culori proaspete valea din Davos. Modelele sale, concepute pentru tapiserii cu punct mic, realizate din 1921, accentuează schematismul formelor și aplaturile colorate.

• Către 1923, tablourile sale, devenite mai senine, stabilesc un nou acord, de acum înainte lipsit de orice sentiment de angoasă, între figurație, construcția spațială mai tradițională și coloritul palid, saturat de lumină. Formele colțuroase cedează locul celor calme *(Vedere de pe munte)*. Între 1926 și 1929 evoluează timid către abstracția lirică: „Întrevăd posibilitatea unui nou tip de pictură. Eliberarea suprafețelor. Scopul către care am tins întotdeauna". Apoi arta sa târzie caută o sinteză între arta decorativă și expresionism.

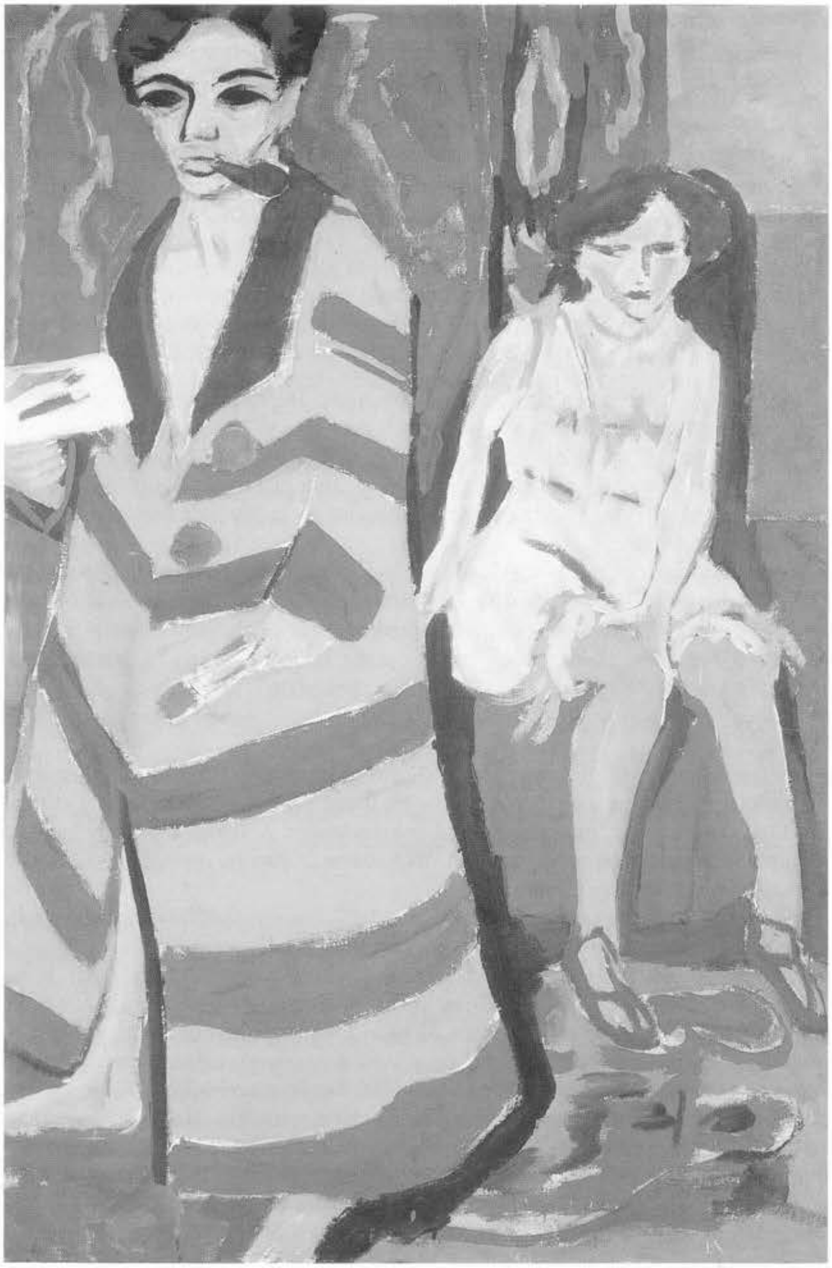
OPERE CARACTERISTICE

Kirchner a lăsat mai mult de 2 000 de opere pictate și gravate, dintre care o mie de tablouri și decorațiuni de case și capele.

Lac în parc, 1906, colecție particulară
Stradă în Dresda, 1908, New York, MOMA
Patru femei la scăldat, 1909, Wuppertal, Von der Heydt Museum
Marcella, 1910, Stockholm, Moderna Museet
Nuduri jucându-se sub copaci, 1910, München, S.M.K.
Autoportret cu model, cca 1910, Hamburg, K.
Femeie semidezbrăcată cu pălărie, 1911, Köln, Ludwig Museum
Tinere pe plajă, 1912, legatul Kirchner
Toaleta, numit *Femeie la oglindă*, 1912–1913, Paris, M.N.A.M.
Stradă din Berlin, 1913, New York, MOMA
Cinci femei pe stradă, 1913, Köln, Wallraf-Richartz Museum
Răsărit de lună la Fehmarn, 1914, Düsseldorf, K.M.
Dansatoarele, 1914, Torino, colecție particulară
Turnul roșu din Halle, 1915, Essen, F.M.
Autoportret în uniformă de soldat, 1915, Oberlin, Allen Memorial Art Museum
Noapte de iarnă sub lună, 1919, Detroit, I.A.
Davos sub zăpadă, 1923, Basel, K.M.
Un grup de artiști, 1926, Köln, Ludwig Museum
Cuplu de amanți, 1930, colecție particulară
Păstori seara, 1937, colecție particulară

BIBLIOGRAFIE

A. Dube-Heyng, „Kirchner" în *la Peinture expresioniste*, Herscher, Paris, 1990; *l'Expresionnism allemand*, catal. exp., Paris-Musées, Paris, 1992–1993; G. Malafarina, „Kirchner" în *le Guide de l'expresionnism*, Canal édition, Paris, 1998.



Autoportret cu model
cca 1910. Ulei pe pânză, 1,50 x 1 m, Hamburg, Kunsthalle

Această scenă de atelier transmite aspirația pictorului către liniște, departe de civilizația pervertită; în același timp, expresia chipurilor rămâne întunecată, ca și cum pe ele s-ar păstra un ecou al agresiunilor lumii exterioare. Formele închise și tranșate, proprii gravurii în lemn, amintesc exercițiul pictorului asupra materiei. Expresia plastică a roșului și acordul strident, oranj și mov, al halatului de casă animă violent tabloul și suscită emoția: „Accept toate culorile care, direct sau indirect, traduc impulsuri creatoare pure", afirmă pictorul.

Matisse



Personaj discret și artist complet, Matisse, creatorul fovismului, se impune ca un maestru al liniei și al culorii pure. Cu ajutorul tentelor armonioase pure sau al acordurilor subtile, pensulate, puse aplat sau înlănțuindu-se în arabescuri bogate, exprimă fericirea și plenitudinea cu un simț ascuțit al decorului și al monumentalului. La sfârșitul carierei, Matisse realizează în tonuri pure guașe pe hârtie, decupate sau lipite.

PARCURS BIOGRAFIC

• Pictorul francez Henri Matisse (Le Cateau-Cambrésis, 1869–Nisa, 1954) ar fi trebuit să urmeze cariera tatălui său după studiile de Drept la Paris, în 1887–1888. Secretar la un avocat în 1889, începe să picteze; se înscrie la Academia Julian din Paris, în 1892, și la cursurile Școlii de Arte Decorative, unde îl întâlnește pe A. Marquet. G. Moreau îl remarcă în 1895 și îl acceptă direct în atelierul său, fără a mai avea nevoie să dea concurs la Școala de Bele-Arte. Este coleg cu G. Rouault și C. Camoin.

• Primele sale pânze, pictate între 1890 și 1904, pun în lumină influențele lui É. Bernard, *van Gogh și C. Pissarro... Compune la Belle-Île *Țesător breton* (1896, Paris, M.N.A.M.), *Natură moartă cu două sticle* (colecție particulară), *Credența* (1897, colecția Niarchos).

• În 1898, Matisse se căsătorește, descoperă operele lui Turner la Londra, lumina mediteraneană în Corsica: *Peisaj corsican* (1898, Paris, C. Grammont). Din Toulouse aduce *Natură moartă cu vas de cositor* (1898, locație necunoscută), *Prima natură moartă oranj* (1899, Paris, M.N.A.M.).

• Descoperă inovațiile lui *Gauguin, ale lui *Cézanne și arta japoneză. Pentru bani, concurează cu prietenul său Marquet la decorarea spațiilor din Grand Palais cu ocazia Expoziției Universale din 1900. Anul următor, expune la Salonul independenților. A. Derain îl prezintă lui M. de Vlaminck în timpul retrospectivei van Gogh. *Notre-Dame la sfârșitul amiezii* (1902, Buffalo) dovedește admirația pentru Cézanne.

• Perioada sa „fovă", care se întinde între 1905 și 1907, este pregătită din vara lui 1904, când își petrece vacanța la Saint-Tropez, cu Signac, maestrul divizionismului: *Terasa lui Signac la Saint-Tropez* (1904, Boston, Gardner M.), apoi *Lux, calm și voluptate* (1905, Paris). În vara lui 1905 îl întâlnește pe Derain la Collioure și abandonează pointilismul. *Marină* (1905, San Francisco, MOMA) și *Pastorală* (*id.*, Paris, M.N.A.M.), expuse în aceeași încăpere cu cele ale prietenilor săi, sunt calificate la Salonul de toamnă drept „fove". Culoarea pură domină în *Fereastra* (1905, New York), *Femeia cu pălărie* (*id.*, San Francisco, colecția Walter A. Mass), *Portretul doamnei Matisse* (numit *Dunga verde, id.*, Copenhaga). Matisse își îmbogățește experiența în contact cu viziuni destul de diverse ca aceea a lui Gauguin, a artei negre, a expresioniștilor germani (*Țiganca*, 1906, Saint-Tropez, Annonciade). Prezentă în *Fericirea de a trăi* (1905–1906, Merion [Penn.], B.F.), femeia se anunță o temă recurentă; Matisse o arată semiîmbrăcată sau nudă, lascivă ca în *Nudul albastru* (1906, Baltimore), lucrare pictată la întoarcerea din Algeria. Lider al fovismului, Matisse devine în ochii străinilor mentorul picturii franceze și deschide o academie internațională de pictură. Publică *Notele unui pictor* (1908) și realizează *Credența roșie* (1908, Sankt Petersburg), *Muzica* (1909, *id.*) și *Dansul* (*id.*).

• În 1911, se află la Moscova (pentru a supraveghea instalarea *Dansului* și a *Muzicii* [Sankt Petersburg, Ermitaj], comandate în 1909 de colecționarul rus Sciukin), apoi în Spania în același an și în 1912, în Maroc în 1912 și 1913. Stilul său foarte variat este expresionist în *Algerianca* (1909, Paris, M.N.A.M.) și *Nudul roz* (*id.*, Grenoble, B.A.), cezanian în *Natură moartă cu portocale* (1912, Paris, M. Picasso) și *Portretul doamnei Matisse* (*id.*, Sankt Petersburg, Ermitaj), anunțând aplaturile de culoare care caracterizează *Familia pictorului* (1911, *id.*), *Conversația* (*id.*) sau *Peștii* (*id.*, Moscova). Perpetua sa căutare se exprimă în *Atelierul roșu* (*id.*, New York), *Interior cu vinete* (*id.*, Grenoble), *Fereastra albastră* (1912, New York, MOMA). În portrete, este însoțită de seninătate și simplitate (*Zora, marocanca, id.*, Sankt Petersburg, Ermitaj; Moscova, Pușkin).

• Între 1913 și 1917, Matisse experimentează mai multe căi de exprimare: aportul oriental al arabescurilor andaluze și lumina marocană cu *Marocan din Rif* (1913, Sankt Petersburg); influența cubistă care învăluie *Ușă de sticlă la Collioure* (1914, Paris), *Pești roșii și paletă* (1914–1915, New York, colecție particulară) sau *Castraveciori* (1916, *id.*, MOMA); demersul abstract al *Lecției de pian* (1917, New York). Rămâne însă fidel și realismului postimpresionist în *Lecția de muzică* (*id.*, Merion [Penn.], B.F.).
• Cu începere din 1918, lumina mediteraneană din Cagnes sau Nisa, unde se instalează din 1921, îi inspiră: *Interior la Nisa* (1917–1918, Copenhaga, S.M.F.K. și 1921, Paris) sau *Tânără cu gandura verde* (1921, New York). Matisse asociază clasicismul monumental și stilul decorativ: *Figură decorativă pe fundal ornamental* (1925, Paris).
• În perioada 1930–1938 își diversifică tehnicile (sculptură, gravură, cartoane de tapiserie, desene pentru decoruri și costume); călătorește în Tahiti (1930), la San Francisco, New York și Merion, unde realizează pentru dr. Barnes *Dansul* (1931–1932, Merion și 1931–1933, Paris, M.N.A.M.). Pictează numeroase variante ale *Nudului roz* (1935, Baltimore).
• În 1938, Matisse locuiește la Cimiez, apoi la Vence în 1943. În timpul războiului, realizează numai lucrări de format mic precum *Ia românească* (1940, Paris, M.N.A.M.). Desenează, ilustrează operele lui Montherlant și preferă foarfecele pensulelor: *Jazz* (culegere de 20 de guașe decupate, 1943–1944, colecție particulară); *Polinezia, cerul* (1946, Paris, M.N.A.M.).
• Între 1947 și 1951, artistul lucrează la construirea și decorarea Capelei Rozariului din Vence (vitralii, panouri din ceramică...).
• Ultimele pânze ale lui Matisse, printre care *Tânără în alb*, numită și *Tânără englezoaică* (1947, colecție particulară), și *Marele interior roșu* (1948, *id.*), reflectă evoluția sa estetică asemenea guașelor decupate, printre care *Părul* (1952, colecție particulară), realizate între 1950 și 1954.

Matisse are numeroși elevi străini, opera sa impunându-se prin diversitate în timpul primei jumătăți a secolului XX. Numeroasele expoziții care se succed din 1948, crearea muzeelor din Cateau-Cambrésis și de la Vila des Arènes-de-Cimiez din Nisa dau măsura importanței artei sale. Participă la afirmarea fovismului cu R. Dufy, Derain și Vlaminck, a expresionismului cu *Kirchner și A. von Jawlensky. *Picasso, *Léger sau familia Delaunay sunt sensibili, într-o etapă a carierei lor, la expresia lui Matisse legată de culoare, la stilul său liniar și monumental.

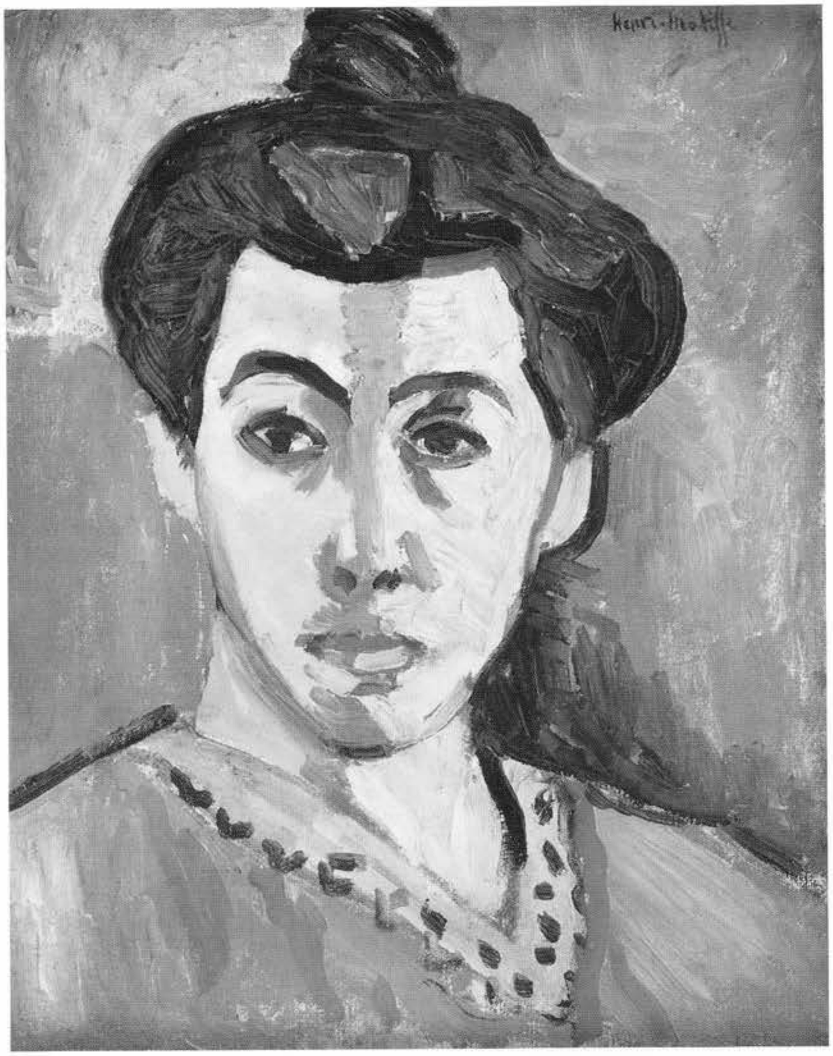
UN MARE MAESTRU

◆ Conducătorul fovilor din 1905, Matisse cunoaște un succes neîntrerupt, mai mult în rândul artiștilor și colecționarilor decât în al marelui public. În timpul vieții (în 1945), Salonul de toamnă îi consacră o retrospectivă. Notorietatea sa durează, cum o dovedesc nenumăratele expoziții la New York (1951 și 1992–1993), Washington (1977 și 1986–1987), Moscova și Sankt Petersburg (1990–1991), Paris (1970, 1993, 1999 și 2001).
◆ Matisse este recunoscut ca un artist de primă mărime al avangardelor secolului XX. Arta sa nu are nimic de a face cu tensiunea picturală de la începutul secolului și oferă frumosul, liniștea și o anumită bucurie de a trăi.
◆ Se interesează de figura feminină, o reprezintă voluptuoasă într-un interior rafinat și vesel, mobilat cu obiecte elegante, înconjurată de o vegetație somptuoasă. Ferestrele sale deschise către exterioare luminoase contrabalansează intimitatea interioarelor, unde exuberanța decorativă se exprimă doar în arabescurile covoarelor și tapiseriilor, pacificate de hora silențioasă a peștilor roșii.
◆ Matisse reînnoiește marele stil liniar și monumental, reluând în același timp curajoasele puneri în pagină ale stampelor japoneze.
◆ Reabilitează tonurile curate, ca reacție la demitentele și la coloritul bituminos al pictorilor academiști ai timpului său. Impune mișcarea și expresia prin recurgerea la o culoare, vie sau surdă, așternută fie în manieră pensulată, fie aplat, pe pânză sau hârtie. Roșurile și albastrurile ocupă un loc larg în opera sa.
◆ Matisse stăpânește și folosește laolaltă toate tehnicile într-o sinteză personală: în același tablou opune micile tușe pointiliste cu largi aplaturi colorate, amestecă pe același suport uleiul și tehnica *detrempe* etc. și inventează colajul de hârtie în prealabil lucrată în guașă.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Matisse neglijează portretul și autoportretul în beneficiul reprezentării mai generale a figurii umane, esențialmente feminină. O arată în interiorul ei, îmbrăcată sau goală. Întredeschide ferestrele spre peisajul Parisului, cel din Vence, din Maroc sau Tahiti. Pictează scene de interior, propriul său atelier și câteva naturi moarte.
Uleiurile și guașele sunt de format variat, de la cel mai mic la cel mai mare.
Galeristul A. Vollard organizează prima expoziție personală a pictorului în 1904. Cumpărătorii sunt în principal străini: rușii S. Șciukin și I.A. Moruzov, americanii G. și I. Stein, C și E. Cone și dr. Barnes, danezul J. Rump, germani, elvețieni... Sembat se numără printre puținii amatori francezi.
Unele locuri au un ecou direct asupra artei lui Matisse: Corsica, Collioure, Maroc, Algeria, Tahiti, Nisa. Se lasă cucerit de arta lui Pissarro, de pointilismul lui Signac și *Seurat și de experimentele postimpresioniste ale nabiștilor É. Bernard, Cézanne, van Gogh și Gauguin, între alții. Este sensibil în același timp la japonism și, pentru clasicism, la *Ingres.

• Operele anilor 1890–1904, în principal naturi moarte, sunt tributare neoimpresionismului și lui É. Bernard. Peisajele din Maroc se apropie de stilul lui van Gogh. Fie că este vorba de un portret sau de o scenă narativă, cromatismul luminos se atașează materiei lucrurilor mai mult decât subiectului. Totuși Matisse își amintește tematica lui *Chardin *(Credenta* din 1897) și așterne împăstări groase *(Natură moartă cu vas de cositor)*.
• Lumina din Corsica și Toulouse îi intensifică cromatismul. Tonurile curate și saturate fasonează formele, inițial masive și sobre, apoi îmblânzite. În 1904, abordează tehnica strict divizionistă, „logica în ceea ce este pur" (Signac), pentru a crea o viziune arcadiană a fericirii *(Lux, calm și voluptate)*. Această scurtă trecere printr-o tușă dreptunghiulară care face să alterneze culorile pure și cele complementare favorizează ecloziunea fovismului.
• Între 1905 și 1907, Matisse nu conservă din pointilism decât puritatea culorii și se emancipează de tehnică opunând tușe mici și mari aplaturi. Vioiciunea sa creatoare este însoțită de o punere în pagină curajoasă, uneori japonizantă, o linie viguros expresivă, supusă total arabescului decorativ și unei explozii a culorii în tonuri pure, fără degradeuri, care exclud umbra și modeleul. Ciclul marilor naturi moarte se deschide cu *Covoarele roșii* (1906, Grenoble, B.A.). Factura devine pensulată *(Portretul doamnei Matisse)*. Fovismul lui Matisse se apropie chiar de expresionism *(Țiganca)*.
• Etapa picturală care urmează fovismului este armonioasă, senină și fericită; Matisse reinventează vârsta de aur *(Fericirea de a trăi)*. „Vreau, spune el în 1908, o artă a echilibrului, a purității, care nu neliniștește și nu tulbură, vreau ca omul obosit, surmenat, epuizat, să simtă în fața picturii mele liniștea și odihna". Temele sale bucolice, pastorala, bacanala sau scena mitologică, cu personaje sacralizate, exprimă, cum afirmă el, „sentimentul cvasireligios [pe care îl are el] al vieții". Subiectivitatea primează asupra realității, fragmentul asupra ansamblului: „Prezint un detaliu și îl atrag pe spectator prin ritm, îl atrag să urmărească mișcarea fragmentului pe care îl vede, în așa fel încât să aibă sentimentul totalității." Matisse acordă întâietate motivului, obiectului decorativ (tapiserie murală, covor, vegetație, acvariu etc.) și coloritului în detrimentul căutării expresiei, dar nu al emoției. Formatul mare, linia ondulantă a corpurilor și a obiectelor, ghirlandele de arabescuri colorate și petele de culori vii realizează un echilibru subtil între rigoare și sensibilitate *(Atelierul roșu)*. Unele naturi moarte păstrează accente luate de la Cézanne. Matisse se concentrează pe interioarele locuite și pe ferestrele deschise *(Conversația)*.
• Primul război mondial îi spulberă visul. Pictorul revine la armonii sumbre și mase simplificate. Îmbrățișează cubismul *(Lecția de pian)* și transpune elementele realiste în motive abstracte printr-un joc complex al raporturilor colorate și al formelor geometrice pure. Introduce negrul și câmpurile cromatice anunțând expresionismul abstract american al anilor 1950 (*Ușă de sticlă la Collioure*). În paralel, operează o întoarcere la realism (*Turbanul alb al Laurettei*, 1916, Baltimore, M.A.).
• În 1917, la Nisa, lumina mediteraneană îi aureolează subiectele, îi conferă un anume exotism: tablourile se populează cu palmieri, odalisce goale sau pe jumătate îmbrăcate. Decorul, inspirat din ceramica musulmană, ocupă un loc fundamental la fel ca figura, tratată în manieră clasică *(Figură decorativă pe fundal ornamental)*. Matisse ajunge la maturitatea artei sale asociind monumentalul, formal și colorat, cu decorativul.



Portretul doamnei Matisse, numit ***Dunga verde***
1905. Ulei pe pânză, 40,5 x 32,5 cm, Copenhaga, Statens Museum for Kunst

Această lucrare se înscrie în demersul fov care exaltă toate culorile, atât individual, cât și în ansamblu. Culorile juxtapuse creează o profunzime luminoasă, în afara oricărei referințe la realitate și perspectivă. Ele impun o nouă construcție plastică, o nouă muzicalitate estetică. Matisse „subliniază impresia de arbitrar pe care o suscită la prima vedere dunga verde ce divizează chipul doamnei Matisse. Impresie care nu rezistă la o analiză. Dunga verde marchează net frontiera care, pe chip, separă zona de umbră de zona de lumină. Stopul verde care reprezintă stopul nasului [zămislește] o succesiune de opoziții de planuri colorate [...]; dunga verde între versantul ocru și versantul roz al obrazului, părul albastru între fundalul verde și fundalul violet, gulerul de smarald între umărul oranj și umărul violet... Iau sfârșit cele din urmă lupte convulsive corp la corp. În prezent, culorile, ca niște aliați după victorie, își împart terenul cucerit" (P. Schneider, 1982).

• După 1928, Matisse stăpânește perfect arabescul dinamic, pictat sau decupat din hârtie colorată în guașă. Asociază concizia trăsăturii și gustul decorativ *(Dansul, Nudul roz)* „unei forme de exprimare a spațiului și a mișcării prin aplaturi nete" (Michel Hoog, 1968), procedeu apropiat de „formalismul abstract" (P. Schneider, 1993). Folosește motive din culturile oceanice dintr-o pură fantezie decorativă. Capela din Vence relevă o mare sobrietate de forme, umane (Sfântul Dominic), animale (pește) și vegetale (motive geometrice), și de culori, prin recursul la galben, albastru și verde. Opera este luminoasă, decorativă și degajă o impresie de sacru: „Nu există nici o ruptură între vechile mele tablouri și decupajele ulterioare, numai un plus de absolut, de abstracție", declară artistul în 1952. Colajele sale de hârtie respectă integritatea suprafeței, ceea ce implică puritatea culorilor, prospețimea desenului și integrarea figurii în fundal.

• Ultimele pânze de Matisse insistă și mai mult pe căutările în direcția liniei și culorii. Aduce un ultim omagiu femeii, în final pictată în plenitudinea ei.



Figură decorativă pe fundal ornamental
1925. Ulei pe pânză, 131 x 98 cm, Paris, Musée National d'Art Moderne

*Redundanța calificativelor „decorativă" și „ornamentală" exprimă exact intenția lui Matisse. Figura sculpturală, tridimensională și realistă, nu dezbrăcată de accente exotice, este așezată într-un mediu bidimensional și ireal creat de fondul decorativ. Motivele florale și geometrice, care proliferează pe covor și pe tapetul de hârtie, sunt grele, insistente și eterogene: covor persan, oglindă venețiană, tapet baroc, vas oriental... Ca în opera târzie a lui Klimt, planul decorativ se confundă cu planul pictural și fiecare obiect este amenințat de uniformizare până la a fi înghițit de decor: astfel suprafața albastră a oglinzii nu reflectă nimic și se îneacă în albastrul peretelui. Figura feminină așezată se opune prin modul de tratare fundalului care o presează: numai stilizarea excesivă a corpului este în armonie cu excesul decorului. Întreaga operă a lui Matisse excelează în confruntarea dintre figură-fond, obiectiv-subiectiv, unde figura și fondul, stilizate, își opun uneori cu putere coloritul (*Tânără în alb, *1946).*

Părul
1952. Hârtie cu guașă, decupată și lipită pe hârtie albă maruflată pe pânză, 110 x 80 cm, colecție particulară



Cu începere din 1950, Matisse realizează o serie de nuduri albastre construite în absența modelului. Părul se înscrie în această plastică nouă. Pictorul acoperă foi mari de hârtie cu guașă înainte de a le tăia (fără a recurge la un traseu prestabilit), apoi le lipește pe un suport. Intervine din nou asupra decupajelor prin chirciri sau adăugiri. Artistul „desenează, pictează și sculptează" cu foarfecele, croiește pe viu culoarea" după propria lui expresie. Insuflă volum corpurilor fără a recurge la trompe l'œil; *ceea ce le dă înscrierea în spațiu sunt golurile, alburile și articulațiile dintre ele. Culoarea luminoasă conferă sensibilitate și poezie acestei opere cvasi-abstracte, trimițând spre un absolut care prinde viață în mâinile artistului.*

OPERE CARACTERISTICE

În mai mult de șaizeci de ani de carieră, Matisse a realizat aproape 1 000 de picturi, în afară de colaje din hârtie, șabloane, desene, ilustrații, gravuri, sculpturi, vitralii, costume, cartoane de tapiserie, ceramică.

Natură moartă cu două sticle, 1896, colecție particulară
Natură moartă cu vas de cositor, 1898, locație necunoscută
Notre-Dame la sfârșitul amiezii, 1902, Buffalo [N.Y.], Albright-Knox A.G.
Lux, calm și voluptate, 1905, Paris, colecție particulară
Fereastra, 1905, New York, colecția J.H. Whitney
Portretul doamnei Matisse, numit și *Dunga verde,* 1905, Copenhaga, S.M.F.K.
Fericirea de a trăi, 1905–1906, Merion [Penn.], B.F.
Nudul albastru, 1906, Baltimore, M.A.
Credența roșie, 1908, Sankt Petersburg, Ermitaj
Dansul, 1909–1910, Sankt Petersburg, Ermitaj
Peștii, 1911, Moscova, Pușkin
Atelierul roșu, 1911, New York, MOMA
Interior cu vinete, 1911, Grenoble, B.-A.
Conversația, 1912, Sankt Petersburg, Ermitaj
Marocan din Rif, 1913, Sankt Petersburg, Ermitaj
Ușă de sticlă la Collioure, 1914, Paris, M.N.A.M.
Lecția de pian, 1917, New York, MOMA
Interior la Nisa, 1921, Paris, M.N.A.M.
Tânără cu gandura verde, 1921, New York, colecția Collin
Figură decorativă pe fundal ornamental, 1925, Paris, M.N.A.M.
Dansul, 1931–1932, Merion [Penn.], B.F.
Nudul roz, 1935, Baltimore, M.A.
Polinezia, cerul, 1946, Paris, M.N.A.M.
Capela Rozariului, 1947–1951, Vence
Marele interior roșu, 1948, Paris, M.N.A.M.

BIBLIOGRAFIE

M. Carra, P. Schneider, *Henri Matisse,* catal exp., RMN, Paris, 1970: M. Carra, P. Schneider, X. Derying, *Tout l'œuvre peint de Matisse,* Flammarion, Paris, 1982; P. Schneider, *Matisse,* Flammarion, Paris, 1982, reed. 1993; *Matisse et le Maroc,* catal. exp., Institut du monde arabe et Gallimard, Paris, 1999.

Braque



Braque, artist silitor, reflexiv și discret, de o mare sensibilitate picturală, este fondatorul cubismului împreună cu Picasso. Își elaborează arta, profundă și densă, metodic și fără grabă. Excelează în colaje și naturi moarte de format mare apoi în serii tematice (biliard, atelier, păsări...).

PARCURS BIOGRAFIC

• Pictorul francez Georges Braque (Argenteuil-sur-Seine, 1882–Paris, 1963) s-a născut într-o familie de artizani stabiliți la Havre. Paralel cu începuturile sale ca decorator de edificii, care îl sensibilizează în privința materiei, el se înscrie împreună cu O. Friesz și R. Dufy la cursurile serale de la Bele-Arte.

• Sosește la Paris în 1900, intră la Academia Humbert (1903) și la Bele-Arte în atelierul lui I. Bonnat. Sedus de pictura fovilor expusă la Salonul de toamnă din 1905, se alătură grupului. Pictează *Estaque* (1906 și 1907, Paris, M.N.A.M.), și *Micul golf din Ciotat* (1907, *id.*).

• În 1907, după ce vede retrospectiva lui *Cezanne, devine interesat de formele geometrice ale maestrului. Îl întâlnește pe *Picasso prin intermediul lui Apollinaire și admiră *Domnișoarele din Avignon*. Se întoarce la pensulele sale: *Viaduct la Estaque* (1907, Minneapolis I.A.; 1908, Paris, M.N.A.M.); *Marele nud* (1907–1908, Paris). Masele geometrice se desfășoară în *Instrumente muzicale* (1908, colecția Laurens) sau în *Port în Normandia* (1909, Chicago).

• La sfârșitul lui 1909, Braque și Picasso lucrează în strânsă colaborare pentru a elabora cubismul. Stau împreună cu spaniolul J. Gris la Céret în 1911, apoi petrec vara lui 1912 la Sorgues. Războiul îi separă.

• Cubismul analitic (1909–1912) se conturează în naturile moarte ale lui Braque: *Femeie cu mandolină* (1910, München, N.P.), *Gheridonul* (1911, Paris) și *Portughezul* (*id.*, Basel, Km.). Noua tehnică a colajelor din hârtie, prezentă în cubismul sintetic (1912–1914), este folosită în *Chitară, hârtie colaj* (1912, colecție particulară), *Statuia groazei* (1913, colecție particulară), unde un desen cursiv se adaugă colajului de hârtie, și în *Bărbat cu chitară* (1914, Paris). *Muziciana* (1917–1918, Basel) marchează sfârșitul cubismului sintetic și al colaborării dintre Braque și Picasso.

• Rănit în timpul războiului, Braque se întoarce la pictură în 1917, încurajat de J. Gris și de sculptorul H. Laurens. De atunci naturile moarte dovedesc adâncirea dimensiunii poetice a invențiilor cubiste: *Chitară și clarinet* (1918, Philadelphia); *Chitară și compotieră* (1919, Paris, M.N.A.M.), *Bufetul* (1920, Basel), *Chitară și sticlă* (1921, Paris, M.N.A.M.). Realizează câteva reprezentări omenești, în seria *Caneforelor* (1922, *id.*) de exemplu, și naturi moarte dintre care *Masa de marmură* (1925, *ibid.*), *Natură moartă cu clarinet* (1927, Washington) sau *Gheridonul* (1929, *id.*). În seria *Gheridonului* compune *Față de masă roz* (1933, Provincetown, Chrysler A.M.). Operele confirmă maturitatea talentului sau clasic și măsurat, de tradiție franceză. Primele expoziții de anvergură, organizate în anii 1930 la Berlin, New York, Basel, Londra, Bruxelles, îl omagiază. În 1937, primește Premiul Carnegie după *Matisse și Picasso.

• În ajunul celui de al doilea război mondial, Braque reintroduce figura umană în *Femeie cu mandolină* (1937, New York, MOMA), *Duo* (*id.*, Paris, M.N.A.M.), *Pictorul și modelul* (1939, New York, colecție particulară), *Modelul* (*id.*).

• În timpul războiului, pictează austeritatea hranei în *Carafă și pești* (1941, Paris), *Pâinea* (*id.*), *Peștii negri* (1942, *id.*); moartea în *Vanitas* (1939, Paris, *id.*) și *Natură moartă cu craniu* (1941–1945, colecție particulară). Seria *Biliard* (1944–1949) înfățișează mese de joc sparte. *Răbdarea* (1942, Lausanne) așteaptă... În 1943, artistul începe o serie de sculpturi.

• După eliberare, având o sănătate fragilă, Braque pictează neregulat. În 1948, primește marele premiu internațional al Bienalei de la Veneția. Realizează seria de *Ateliere*: *Atelier II* (1949, Düsseldorf, K.N.W.), *Atelier III* (1949–1951, Vaduz), *Atelier IV* (1952–1956, Paris, M.N.A.M.).

Pasărea care traversează aceste tablouri se regăsește în ultimele sale opere: *Pasăre cadrilată* (1952–1953, colecție particulară), *Păsări negre* (1956–1957, Paris), *Cuib în frunziș* (1958, *id.*), *Ca vântul* (1956–1961, Paris). Braque realizează o decorație pentru plafonul Sălii etruscilor din Muzeul Luvru (1952–1953, Paris) și cartoane pentru vitralii la Capela Saint-Bernard (Saint-Paul-de-Vence, Fundația Maeght).

Artist complet, Braque este pictor, decorator, pictor ilustrator, sculptor și litograf. Ca și opera lui Picasso, al cărui renume l-a eclipsat într-o oarecare măsură, creația sa a bulversat estetica modernă și contemporană.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

În perioada fovă, Braque pictează peisaje și câteva nuduri. Felul în care Cézanne tratează volumele îi inspiră peisaje, nuduri și naturi moarte. În etapa cubismului analitic, predomină naturile moarte cu temă muzicală și personaje, adesea muzicieni; abandonează peisajele. Când trece la cubismul sintetic, adaugă naturilor moarte instrumente muzicale, compotiere și fructe. După primul război și până la moarte, este fidel acestei tematici, dar reintroduce figura feminină. Pictează naturi moarte cu pești, serii cu biliard, atelier și păsări. Producția lui Braque se împarte între formatele mici și compozițiile mai ambițioase.

Negustorul D.H. Kahnweiler expune în Franța pânzele artistului. Negustorul newyorkez I. Rosenberg îi vânează marile naturi moarte. J. Paulhan, rușii Mecianinov și J. Zubalov au posedat opere de Braque.

Braque se lasă influențat de viziunea fovă a lui Matisse și Derain, îl urmează pe O. Friesz la Anvers. La Paris, Estaque și La Ciotat, realizează opere în linia fovismului, apoi în maniera lui Cézanne. La Paris, Céret și Sorgues, alături de Picasso, elaborează limbajul cubismului. În mod egal, există similitudini între Braque și prietenii săi Gris și Laurens.

• La Havre, se abate de la „atmosfera impresionistă" în beneficiul fovismului. Este ultimul, în 1906, care aderă la grupul parizian. Operele sale manifestă grija pentru organizarea formelor, alături de aceea a culorilor somptuoase *(Estaque)*. Iubește această pictură „pură", entuziastă și directă pe care o consideră „fizică" și „dezbrăcată de romantism".

• În timpul iernii 1907–1908, abordează cubismul. Influența lui Cézanne se citește în desenul geometric constituit din largi trăsături juxtapuse; dar coloritul rămâne fov, tonurile rupte și luminoase (*Viaduct la Estaque*). Mai târziu, Braque își îmblânzește paleta, folosește tonurile provensale ale lui Cézanne, ocru, galben, verde și gri. După conceperea *Marelui nud*, revelator pentru influențele conjugate primite de la Cézanne *(Baigneuses)*, Matisse *(Nudul albastru)* și

UN MARE MAESTRU

◆ Refuzat la Salonul de toamnă în 1908, dar încoronat de succes prin expozițiile anilor 1930 și prin premii de pictură, Braque este celebru, însă mai puțin cunoscut de public decât *Picasso.

◆ Ca și Picasso, Braque bulversează pictura occidentală a secolului XX, elaborând în strânsă convergență limbajul cubist, anihilând reprezentarea iluzionistă a obiectului și instaurând procedee plastice inovante.

◆ În 1908, artistul impune o viziune analitică a obiectelor (instrumente muzicale).

◆ Este primul, înainte de Picasso, care utilizează tehnica colajului. În colaborare cu Picasso, creează tabloul-obiect, utilizează tehnici mixte și materiale precum ulei și nisip, rumeguș, pilitură de fier.

◆ Pictează subiecte prozaice ca gheridonul, biliardul, șeminee și creează asociații tematice personale: *Atelier* traversat de o pasăre...

◆ Adevărat geniu al compoziției, inventează construcții complexe, monumentale și rafinate, cum o dovedesc marile naturi moarte ale anilor 1920, cu tonuri sumbre susținute de o preparație mată, neagră sau gri, seria femeilor singure sau câte două ale anilor 1939–1945 și aceea a *Atelierelor*, pictate între 1949 și 1956.

Picasso *(Domnișoarele din Avignon)*, construiește „forme reduse la scheme geometrice, la cuburi" (L. Vauxcelles, 1908).

• În numeroase peisaje, opune mase colorate; acestea se reconciliază în modulațiile tentelor din spațiile interstițiale: „Ceea ce m-a atras mult – și ceea ce a fost direcția dominantă a cubismului, scrie el, a fost materializarea acestui nou spațiu pe care îl simțeam." Braque descompune elementele, le verticalizează: acestea par să se apropie de spectator. Reduce astfel ceea ce numește „spațiu vizual" în beneficiul „spațiului tactil" *(Port în Normandia)*. În etapa următoare, abandonează peisajul pentru figura umană și mai ales pentru natura moartă „pentru că în natura moartă, există un spațiu tactil [...] aproape fizic [...]".

• Cu începere din 1909, experiențele stilistice ale lui Braque și Picasso sunt puse laolaltă în cubismul analitic (1909–1912). Acesta se caracterizează printr-o căutare a realității tangibile a lucrurilor; structura obiectului primează asupra culorii. Pentru a ajunge aici, Braque redă volumele plan, în tonuri monocrome de ocru și reduce unghiurile ascuțite. Păstrează câteva curbe pentru a garanta lizibilitatea subiectului. Tușa divizată, vibrantă și unitară, capătă forme plane *(Gheridonul)*.

• Mai rapid, cu riscul de a pierde sensul tabloului, introduce elemente reale, evoluând către un cubism numit „sintetic" (1912–1914). Adaugă formelor analitice elemente concrete, pictate în *trompe l'œil* (lemn fals, litere, cifre, cuie), destinate să accentueze materialitatea și planeitatea operei *(Gheridon* sau *Natură moartă cu vioară)*. Aceste elemente restituie operei culoarea. Este de asemenea primul artist care imită vinele lemnului cu ajutorul unui pieptene de pictat și stăpânește tehnica redării marmurelor false. Mai târziu realizează litere de tipografie cu șablonul. Adaugă în materia sa picturală nisip, rumeguș sau pilitură de fier, desacralizând modul de lucru tradițional. Astfel, Braque semnează condamnarea definitivă a redării iluzioniste.

• Reflecția lui Braque cu privire la pictură diferă de aceea a lui Picasso. Braque reafirmă preocupările sale de colorist atunci când Picasso se interesează mai mult de spațiu și de formă. În 1944, pentru a dejuca riscul de a aluneca în abstracție, artistul restructurează elementele constitutive ale operei într-o compoziție concentrată și cvasivolumetrică *(Bărbat cu chitară)*.

• Naturile moarte din colaje de hârtie din anii de după război sunt mai aerate, mai puțin novatoare. Compozițiile pictate privilegiază o factură picturală și suprapun tonuri minuțioase și rafinate, dense, ritmate, colorate și decorative *(Bufetul)*. Pictorul se reîntoarce la figură, neglijează trăsătura în beneficiul arabescului amplu și voluptuos, în tradiția clasică franceză a lui *Ingres, *Courbet sau Renoir *(Canefore)*. Seriile dedicate *Gheridonului, Șemineelor* și naturile moarte, unde stau alături un ciorchine de strugure și un instrument muzical, sunt puternic construite și dinamice în formatul lor vertical. Pasta bogată și coloritul întunecat le amplifică severitatea și monumentalitatea *(Masă de marmură)*: „faptul pictural" și autonomia plastică predomină asupra obiectului.

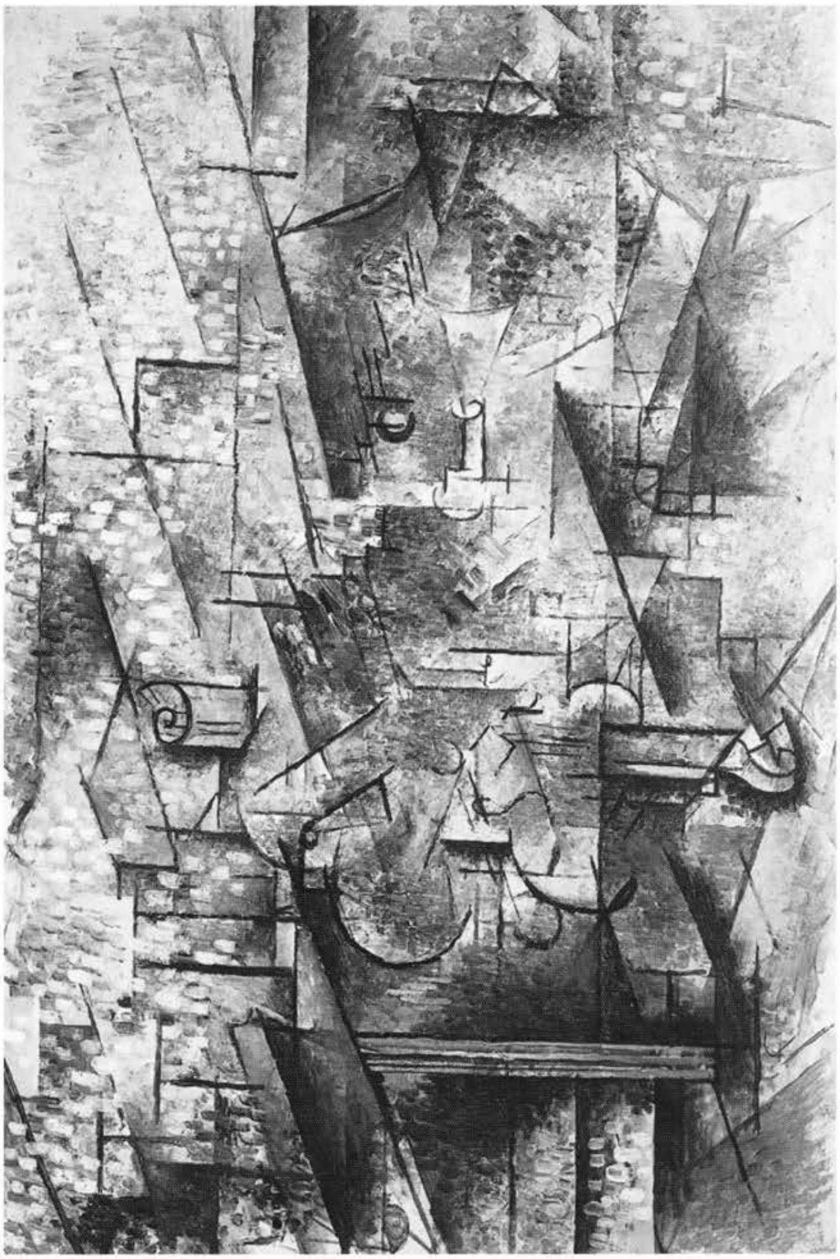
• Cu începere din 1928, paleta devine agreabilă. Braque utilizează liber o linie flotantă și continuă, aducând aminte de linia ondulantă a lui Picasso (*Natură moartă cu față de masă roșie*, 1934, colecție particulară). Își dezvoltă simțul pentru ornamental, colorat, viu și fantezist. Redă un loc figurii umane, văzută simultan pe jumătate din față în culoare și în profil în umbre chinezești (*Modelul*).

• Tablourile pictate în timpul războiului reflectă austeritatea epocii: artistul o exprimă prin subiecte simple *(Doi pești negri*, 1942, Paris, M.N.A.M.*)*, uneori morbide *(Vanitas)*, într-o compoziție sobră, în colorit închis, cu textură câteodată granuloasă. Viața este în suspans *(Răbdarea)*; Braque renunță la acest demers (*Bărbat cu șevalet*, 1942, Paris, Galeria Louise Leiris).

• După război, până la moarte, operele lui Braque dovedesc o evoluție stilistică omogenă și „poetica sa picturală". Ele înfățișează îndeosebi tema *Atelierului* traversat de păsări în zbor viguros, pe care le reprezintă ulterior singure și schematizate.

BIBLIOGRAFIE

N.S. Mangin, *Catalogue de l'œuvre de Georges Braque*, 6 vol., éd. Maeght, Paris, 1959–1973; N. Pouillon, *Braque, collection du musée national d'Art moderne*, éd. du M.N.A.M., Paris, 1982; *Georges Braque*, catal. exp., Fondation Gianadda, Martigny, 1992; *Georges Braque*, catal. exp., Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, 1994.

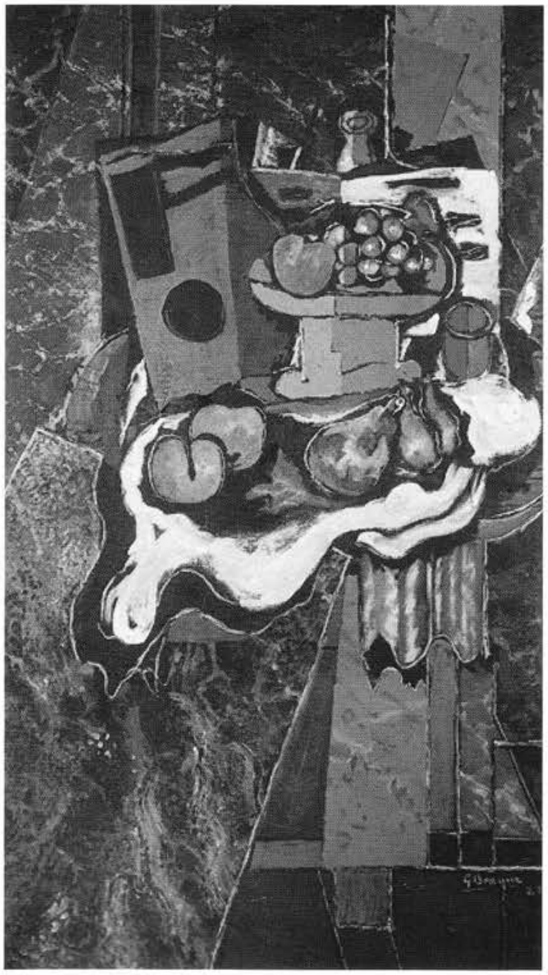


Gheridonul sau ***Natură moartă cu vioară***
1911. Ulei pe pânză, 116 x 81 cm, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges-Pompidou

Această operă datează din perioada cubismului analitic, când Braque și Picasso lucrau împreună, analizându-și zilnic progresele: „În ciuda temperamentelor noastre foarte diferite, eram ghidați de o idee comună", aceea de a crea un „spațiu nou" și plan.
În acest tablou, limbajul vizual, foarte structurat și elaborat, nu permite citirea directă a subiectului. Spectatorul trebuie să-și concentreze atenția pentru a încerca să recompună obiectul, văzut de jos în sus. Partea inferioară a vioarei și arcușul sunt puse pe o masă care alunecă către planul spectatorului. Pictorul sugerează o deplasare progresivă a obiectelor prin planuri oblice întrerupte și prin mici tușe geometrice fragmentate și orizontale. Tenta monocromă, gri-ocru ranforsează destructurarea formei în planuri îmbucătățite.

OPERE CARACTERISTICE

Estaque, 1906, Paris, M.N.A.M.
Marele nud, 1907–1908, Paris, colecția Magny
Port în Normandia, 1909, Chicago, A.I.
Gheridonul sau *Natură moartă cu vioară,* 1911, Paris, M.N.A.M.
Chitară, hârtie colaj, 1912, colecție particulară
Bărbat cu chitară, 1914, Paris, M.N.A.M.
Muziciana, 1917–1918, Basel, Km.
Chitară și clarinet, 1918, Philadelphia, M.A.
Bufetul, 1920, Liechtenstein, colecție particulară
Masa de marmură sau *Fructe pe o față de masă și compotieră,* 1925, Paris, M.N.A.M.
Natură moartă cu clarinet, 1927, Washington, colecția Phillips
Gheridonul, 1929, Washington, colecția Phillips
Pictorul și modelul, 1939, New York, colecție particulară
Modelul, 1939, New York, colecție particulară
Carafă și pești, 1941, Paris, M.N.A.M.
Răbdarea, 1942, Lausanne, colecția Goulandis
Biliard, 1945, colecție particulară
Atelier III, 1949–1951, Vaduz, colecție particulară
Păsări negre, 1956–1957, Paris, Galeria Maeght
Ca vântul, 1956–1961, Paris, M.N.A.M.





Modelul ▲
1939. Ulei pe pânză, 1 x 1 m, New York, colecție particulară

În anii 1936–1944, Braque pictează îndeosebi figuri cu șevalet. Aici, pictorul alege un format pătrat pentru a înfățișa o femeie care desenează o schiță. Îmbrăcată și liniștită, ea are ca prezență aceeași valoare cu ceea ce o înconjoară în interiorul încărcat de motive ornamentale și de obiecte. Aceste obiecte rabatate în planul tabloului anulează relieful. Lumina și umbra divizează vertical corpul modelului. Clarobscurul desenează chipul o dată din față (văzut în lumină) și din profil (desenat de umbră). Demersul lui Braque se situează în prelungirea esteticii cubiste. Pictorul folosește antiteza: negativ-pozitiv, obscuritate-lumină, profil-față. Această dualitate își capătă întregul sens în anii conflictului care generează nefericire și speranță, război și pace, întuneric și lumină. „Mi se părea la fel de dificil, scrie pictorul, să pictez un entre-deux *[spațiu între două elemente] sau obiecte. Consideram acest* entre-deux *un element tot atât de important precum ceea ce se cheamă (de către oameni) «obiect». Chiar acest raport al obiectelor între ele și al obiectului cu* entre-deux *îl constituie subiectul."*

◄ ***Masa de marmură*** sau ***Fructe pe o față de masă și compotieră***
1925. Ulei pe pânză, 130,5 x 75 cm, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges-Pompidou

Această natură moartă monumentală, verticală și complexă, este una dintre reușitele majore ale anilor 1920. Compoziția, marmura în trompe l'œil *și coloritul închis frapează privirea. Construcția în planuri juxtapuse arată un vid important în partea dreaptă, în timp ce marea placă de marmură verde, ecou al peretelui, dispusă într-o oblică pe care ochiul o continuă în afara pânzei, stabilește partea stângă a compoziției. Natura moartă se îmbină, se împinge către primul plan pentru a spori efectul tactil al perelor și merelor.*
Coloritul restrâns și sever (brun, verde, gri și negru) trezește asociații și echilibre plastice savante în raporturile armonice între compotieră și sticlă, marmură și fructe. O trăsătură albă, pensulată larg, înconjoară natura moartă, pentru a marca distanța între obiecte și a reda lumina. Compoziția și petele de culoare geometrice se înscriu în filiația colajelor de hârtie. Braque asociază intim volumul și culoarea.

Picasso



Artist emblematic al secolului XX, Picasso se impune prin arta sa revoluționară împletind căutarea cubistă cu afirmarea unei viziuni foarte personale. Rupturi stilistice îi scandează creația: perioadele academistă, cea „albastră" sau cea „roz", cubismul, clasicismul, suprarealismul, avangarda... Dă frâu liber imaginației și tehnicii până la porțile abstracțiunii, dar se menține de bună voie în domeniul figurativului. Alternează brutalul și poezia. Inepuizabil, el experimentează permanent căi noi, atât tematice, cât și plastice și tehnice.

PARCURS BIOGRAFIC

• Spaniolul Pablo Ruiz Blasco numit Pablo Picasso (Malaga, Anadaluzia, 1881–Mongins, 1973), de o longevitate excepțională, traversează tot secolul XX. Tatăl său este pictor și profesor de desen la Malaga. Pablo trăiește la Barcelona și, în 1895, intră la Bele-Arte. Atunci semnează pânze academice mari. Avangarda și expresionismul îl atrag. Este marcat de sărăcie, de mizeria prostituatelor și alcoolicilor, ca și de sinuciderea prietenului său Casagemas.

• În 1900, la Paris, se împrietenește cu *Matisse, Apollinaire și Max Jacob. Din 1901, semnează operele cu numele mamei sale: Picasso. Răscolit de amintirea vie a dramelor la care a fost martor, Picasso realizează opere în tonuri albăstrii: este perioada „albastră" (1901–1904), cu *Femeie cu pahar de absint* (1901, Glarus) sau *Bătrân evreu* (1903, Moscova, Pușkin). Tablourile emană o profundă tristețe, aceeași care este prezentă în portretele *Celestine* (1903) sau *Mamă și copil cu eșarfă* (*id.*, Barcelona, M. Picasso).

• Urmează perioada „roz" (1904–1906): *Măscăricii* (1905, Washington); *Copil și saltimbanc așezați* (1906, Zürich, Kunsthaus); *Cei doi frați* (1906, Basel).

• După o ședere în Andorra, în vara lui 1906, Picasso, influențat de opera lui *Cézanne, începe să-și schimbe direcția stilistică: *Haremul* (1906, Cleveland, M.A.), *Portretul Gertrudei Stein* (*id.*, New York) și îndeosebi *Domnișoarele din Avignon* (1907, *id.*) care marchează punctul de plecare a artei moderne.

• Aventura sa cubistă, dusă în strânsă legătură cu *Braque, durează din 1907 până în 1914. Perioada cezaniană (1907–1909) ia sfârșit cu *Portretul lui Clovis Sagot* (1909, Hamburg). Cubismul analitic (1909–1912), care îi succede, descompune *Portretul lui D.H. Kahnweiler* (1910, Chicago) și pe cel al *Cântărețului la mandolină* (1911, Basel, colecție particulară). Cubismul sintetic reînnoadă legătura cu realitatea: *Natură moartă cu scaun împletit* (1912, Paris), *Sticlă de țuică bătrână, pahar și ziar* (1913, *id.*); *Vioară și chitară* (*id.*, Philadelphia, A.M.) și *Portretul unei tinere* (1914, Paris).

• După primul război mondial, Picasso revine la o artă imediat lizibilă. Creează decoruri și costume de balet: *Parada* (1917) și *Pulcinella* (1920) etc. Tablourile sale „ingrești" (*Trei femei la fântână*, 1921, New York), operele sale „pompeiene" (*Femei în alb*, 1923, *id.*) și portretele „clasice" – *Portretul Olgăi Kohlova* (1923, Grenoble), soția sa, și fiul – *Paul în costum de Pierrot* (1925, Paris, M. Picasso) – sunt un hiatus deliberat în raport cu experimentările avangardiste, excepție făcând opera cubistă *Cei trei muzicieni* (1921, New York, MOMA).

• În 1925, Picasso este sedus de suprarealism: *Dansul* (1925, Londra), *Baigneuse așezată* (1929, New York) și *Figură pe malul mării* (1931, Paris, M. Picasso).

• În 1932, o întâlnește pe Marie-Thérèse Walter, a cărei frumusețe îi inspiră *Visul* (1932, New York) și *Muza* (1935, Paris). Între 1930 și 1934, sculptează busturi și nuduri, lucrează în metal, încurajat de prietenii săi, printre care sculptorul J. González.

• Prezent în Spania în 1933 și 1934, Picasso este preocupat de tema taurului, a Minotaurului, din care execută gravuri. *Guernica* (1936, Madrid), cea mai celebră operă a sa, dovedește angajamentul artistului împotriva războiului și a fascismului. Suferința îi este evidentă în *Femeie care plânge* (1937, Londra), un portret al tovarășei sale Dora Maar.

• În timpul celui de al doilea război mondial, spectrul morții este prezent în operă: *Pescuit nocturn la Antibes* (1939, New York), *Natură moartă cu craniu de bou* (1942, Düsseldorf), *Osuar* (1944–1945, New York, MOMA).

• La sfârșitul războiului, Picasso o întâlnește pe Françoise Gilot. Devine comunist și realizează *Masacrul din Coreea* (1951, Paris, M. Picasso). În 1949, *Porumbelul păcii*, simbol al mișcării pentru pace, înfățișează omul și aspirațiile lui. Tablourile de familie exprimă fericirea: *Bucuria de a trăi* (1946, Antibes). În 1948, familia Picasso se instalează la Vallauris. Interesul pentru tema taurului se manifestă din plin.
• În 1953, cuplul se separă. Instalat la Cannes în 1955, Picasso pictează *Atelierul din Cannes* (1956, Paris). Se căsătorește în 1958 cu Jacqueline Roque, care îi inspiră numeroase portrete. Interpretează cu curaj operele cele mai celebre de *Courbet, *Delacroix, *Velázquez și *Manet. La Mougins, unde locuiește până la moarte, pictează *Peisaj* (1972, Paris).

Artist aflat într-o permanentă căutare, în toate domeniile, fie că este vorba de pictură, de sculptură, de gravură, de ceramică sau chiar de bricolaj, Picasso rămâne unul din cei mai mari creatori ai secolului XX și cel mai puțin teoretician dintre pictori. Deschide drumul artei moderne și contemporane, de la colajul dada la *Mondrian, de la sculptura cubistă la noile reprezentări. Trei muzee îi sunt consacrate în Franța: la Antibes (1947), la Vallauris (1959) și la Paris (1985).

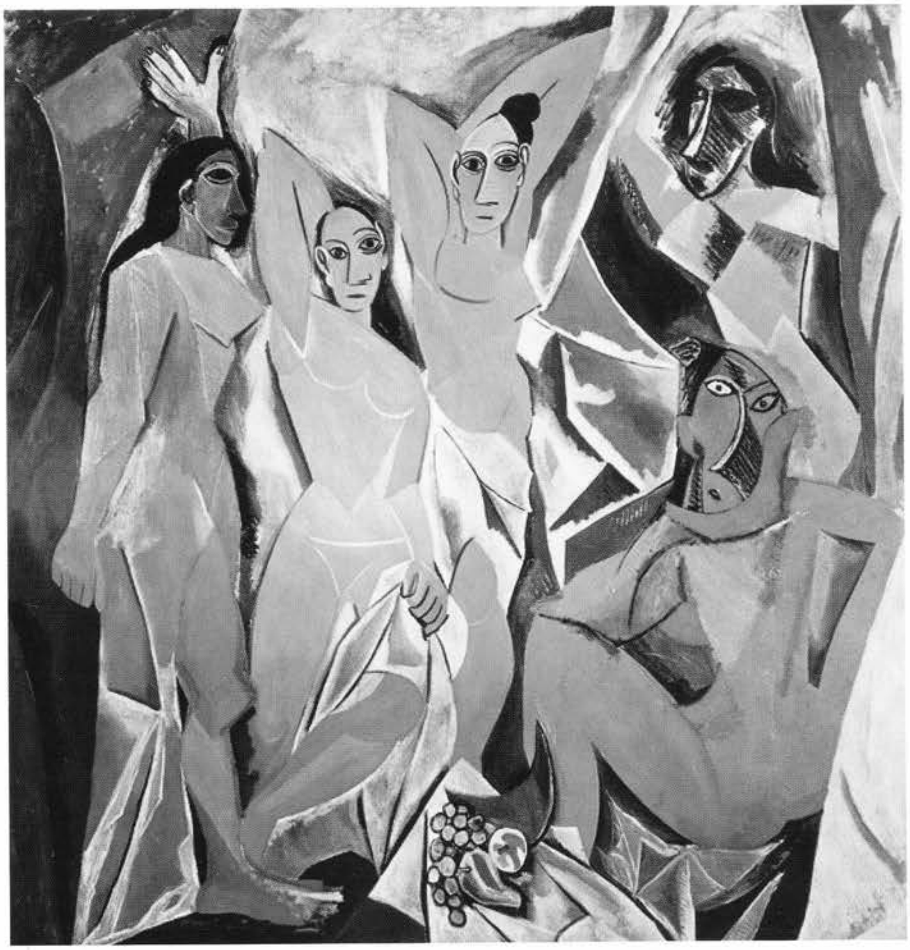
DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

În pânzele perioadelor „albastre" și „roz", Picasso înfățișează mai cu seamă personaje: copii, maternități, portrete de femei, apoi saltimbanci, scene de circ. Când trece la cubism, artistul realizează îndeosebi portretele prietenilor, ale soțiilor sau tovarășelor sale și pe cele ale copiilor săi, dar pictează de asemenea nuduri și peisaje. Naturile moarte cu instrumente muzicale sunt subiectul favorit al colajelor sale de hârtie. Cu începere din 1933, apare tema taurului. Perioadele clasică și suprarealistă și cele care le urmează pun în evidență atașamentul său față de figura umană și față de animal ca simbol.
Artistul introduce noi formate, tehnici și suporturi: lucrează în principal în ulei pe pânză sau lemn, dar folosește și texturi inedite. Se exprimă în creion sau fusain și pastel, în guașă sau în tuș, pe hârtie sau pe carton.
D.H. Kahnweiler și A. Vollard sunt primii săi negustori; mai târziu este asaltat de colecționarii și galeriștii europeni și americani: Durand-Ruel, Mecianinov, Bernheim Jeune, I. Rosenberg, apoi P. Rosenberg...
Picasso interoghează toate formele de expresie moștenite din istoria artei occidentale, ca și pe acelea ale altor civilizații. Din Catalonia și Spania rememorează arta vechilor maeștri și sculptura medievală. Este deschis la expresionismul nordic, la postimpresionismul francez și la arta italiană, este pasionat de arta „primitivă".
Chiar dacă face călătorii în Andorra, la Roma și în Spania (1933 și 1934), Paris și Midi rămân pământurile de elecție.

UN MARE MAESTRU

◆ Cunoscut în toată lumea din 1949 prin *Porumbelul păcii*, Picasso este unul dintre artiștii cei mai celebri și mai fecunzi. La fel ca *Michelangelo și *Leonardo da Vinci, el schimbă cursul artei.
◆ Picasso inventează o nouă viziune: cubismul care revoluționează arta secolului XX.
◆ Are o permanentă contribuție la temele pe care le tratează: naturile moarte se inspiră din universul cafenelelor și al muzicii, dar el le reînnoiește simbolistica: blana de urs și pisica trimit la moarte, taurul materializează forța masculină și calul rănit feminitatea *(Guernica)*. Compunerile, deformările impuse figurilor creează emoția căutată de pictor.
◆ În tablourile sale, Picasso introduce colajele de hârtie (ziare, etichete de pe sticle) și materiale „vulgare" precum nisipul, gipsul sau bucăți de pânză cerată reprezentând o împletitură de scaun; dă astfel naștere strămoșului unui *ready-made*. Construiește tabloul-obiect, asociind falsul cu adevăratul. În sculptură, asamblează obiectele sau amprenta lor în ghips și materiale diverse.
◆ Noua sa viziune tratează simultan un subiect sub diferite unghiuri, reducând volumele la un ansamblu de suprafețe plane prezentând mai multe fațete, descompuse. Chipul, adesea sub forma unei măști primitive, nu este cruțat. Nudurile, monumentale și simple, își impun prezența blândă sau violentă, curbele sau unghiurile.

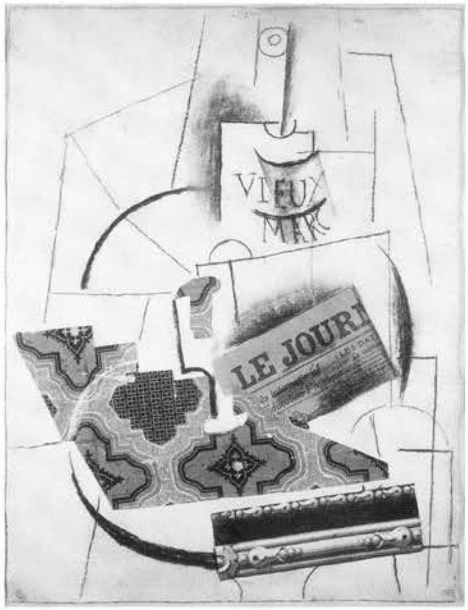
• În perioada primei tinereți, este sensibil la opera lui E. Munch, a lui *Toulouse-Lautrec, *Gauguin, Puvis de Chavannes, a nabiștilor, la arta pasională și monocromă a prietenului său catalan I. Noñell. Asimilează cu ușurință stilul tuturor.
• Perioada „albastră" a lui Picasso (1901–1904) aduce în scenă figuri patetice și imobile, hispanizante, de un albastru glacial *(Celestine)*. Perioada „roz" (1904–1906) pare mai puțin sumbră, mai alertă *(Măscăricii)*. Ulterior, artistul se interesează de Antichitate: corpurile personajelor sale se liniștesc, capătă monumentalitate *(Cei doi frați)*.
• Prima ruptură stilistică importantă intervine în 1906; pictorul tinde către un „primitivism" formal și către o rusticitate care vor rămâne caracteristicile artei sale *(Portretul Gertrudei Stein)*. Formele se hrănesc din sculptura iberică și africană, dar și din Cézanne, surse ale revoluției cubiste pe care o inaugurează *Domnișoarele din Avignon*.
• Cubismul lui Picasso (1907–1914) este rodul propriului său intelect, excluzând orice manifest estetic. „Cubismul are scopurile sale plastice. Nu vedem în el decât un mijloc de a exprima ceea ce ochii și spiritul nostru percep, cu toate posibilitățile pe care le au, în calitatea lor specifică, desenul și culoarea", declară artistul în 1925. Pictorul arată ceea ce știe din lucruri și nu ceea ce vede. Reproduce realitatea suprimând perspectiva, modeleul, clarobscurul și culoarea iluzionistă, moștenite din Renaștere, și deconstruiește volumul prezentându-l simultan sub diferite unghiuri (față, profil, trei sferturi).
• Această evoluție estetică, care se împlinește în acord strâns cu demersul lui Braque, numără trei etape succesive: cubismul zis „cezanian" (1907–1909), apărut din lecția lui Cézanne, cubismul analitic sau ermetic (1909–1912), mai târziu cubismul sintetic (1912–1914).
• Concepția cezaniană despre forma obiectelor simplificase volumele și le redusese la corpuri solide geometrice care înfloreau pe pânză, suprimând orice perspectivă. În perioada sa cezaniană, Picasso utilizează mase colorate în tonuri neutre pentru a unifica plinurile și golurile (*Natură moartă cu vase*, 1906, Sankt Petersburg, Ermitaj).
• Cubismul analitic, care prelungește această logică, dilată și sparge volumele, le face să se descompună în planuri și fațete (și în unghiuri frânte) în continuarea unui spațiu el însuși analizat ca un solid și redus la planul tabloului *(Portretul lui D.H. Kahnweiler)*. Perspectiva dispare, paleta devine monocromă, „forma tinde să se dizolve în contrariul său și să se cristalizeze în câteva semne din ce în ce mai ermetice [...] pânzele se reduc la rebusuri de nedescifrat" (A. Fermigier, 1968). Tablourile și sculpturile prezintă o înlănțuire de fațete deschise, într-o tratare continuă și nouă a spațiului, a volumului și luminii.
• Dar în fața riscului disoluției realității, cercetarea întreprinsă de Braque și Picasso ia o altă direcție și deviază în cubismul sintetic, care recompune obiectul în planuri largi și nu în volume; realitatea este reintrodusă prin prezența literelor de tipografie pictate sau colate, a fragmentelor de ziar *(Sticlă de țuică bătrână [...])* și a materialelor brute *(Natură moartă cu scaun împletit)*. Războiul care îl separă pe Picasso de Braque pune capăt acestei perioade *(Portretul unei tinere)*.
• În 1917, interesul pentru sculptura antică și pentru clasicismul Renașterii romane îl duce pe Picasso către o figurare mai tradițională. Cunoaște o perioadă epicureană și senină (1917–1924), antichizantă și pompeiană, punând în operă un desen elegant și forme monumentale de inspirație epică *(Trei femei la fântână)*. Concepe portrete în maniera lui Ingres, cu linie sinuoasă, cu o materialitate somptuoasă *(Portretul Olgăi Koblova)* și naturi moarte cu busturi antice.
• Anii suprarealiști (1924–1929) determină o creație agresivă reflectând tulburările provocate de legătura sa furtunoasă cu Olga. Picasso lasă să vorbească inconștientul într-o atmosferă convulsivă și onirică *(Dansul)*. Figura feminină suferă violența deformărilor și a culorilor. Forme complexe, metaforele sexualității se amestecă.
• La începutul anilor 1930, întâlnirea cu Marie-Thérèse Walter și cu odaliscele lui Matisse îi inspiră opere poetice, senzuale și calme *(Visul)*. Realizează sculpturi cu obiecte rebut și gravuri pe teme crude și misterioase.
• Picasso oferă mai multe pledoarii împotriva monstruozității războiului din Spania și a celui de al doilea război mondial în *Guernica* și *Cadavrele*. Portretele Dorei Maar, deformate, sălbatice, dislocate, cu extremitățile umflate și monstruoase *(Femeia care plânge)*, traduc oroarea artistului în fața războiului și a fascismului.
• Între 1946 și 1953, imortalizează pacea regăsită alături de Françoise Gilot și fericirea familială. Operele realizate sub soarele mediteranean, exprimând robustețea și seninătatea, reiau legăturile cu o Antichitate idilică *(Bucuria de a trăi)*. Artistul abandonează vâna decorativă.



Domnișoarele din Avignon
1907. Ulei pe pânză, 2,45 x 2,35 m, New York, Museum of Modern Art

Acest tablou constituie o operă fundamentală a secolului XX: el deschide arta modernă. Încercările prealabile pânzei sunt considerabile: vreo douăzeci de picturi, vreo patruzeci de desene, aproximativ 700 de crochiuri preparatorii. Această lungă geneză clarifică subiectul: prostituatele unui bordel din Avignon primesc clienții (care nu sunt arătați). Tabloul în care cinci femei goale interpelează un spectator-voyeur este prima operă cubistă.
Pânza prezintă caracteristici cezaniene prin structura care articulează personajele pe un fundal de arhitectură. Cele două chipuri din dreapta ilustrează influențele iberice și africane: simplificarea formelor, stilizarea ochilor. Zonele de umbră din această reprezentare fără profunzime sunt redate prin hașuri. Stilizarea foarte puternică a femeilor din dreapta tabloului le deformează chipurile și corpurile.
*Prin aceste inovații plastice, Picasso caută să rezolve o problemă picturală: să reprezinte figurile în spațiu fără a recurge la procedeele tradiționale. *Matisse o face prin opoziția culorilor fove, Picasso prin descompunerea formelor. El înhață corpurile, dezarticulându-le și fragmentându-le: pune un nas din profil pe un obraz văzut din față, suprimă sau deplasează părți ale corpului; gura se situează la nivelul bărbiei, ochii urcă în vârful capului. Fiecare domnișoară este izolată în spațiul propriu, în frontalitatea și stilizarea corpului. Spectatorul este cel care restabilește unitatea operei.*

• Ultimii douăzeci de ani, „anii Jacqueline" (1954–1973), îi inspiră o producție abundentă în care domină frumoase portrete. Picasso revine la temele care îi plac: pictorul în fața modelului său, nudul feminin, cuplul, sexul, tauromahia. Elaborând la sfârșitul vieții, și nu la începutul carierei cum au artiștii obiceiul să o facă, variațiuni ale capodoperelor lui *Rafael, *Ingres, Velázquez, Delacroix, Manet, *Poussin si *David, Picasso pune problema locului său în șirul marilor maeștri.



Sticlă de țuică bătrână, pahar și ziar
1913. Fusain, hârtii lipite și prinse în ace pe hârtie albă, 63 x 49 cm, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges-Pompidou

După perioada analitică, Picasso introduce în operele sale materiale noi, incongruente, hârtia lipită și prinsă în ace, care elimină scriitura subiectivă a pensulei și asigură prin aceasta chiar identificarea subiectului: ziarul, fața de masă dintr-un rest de tapiserie, rama împodobită cu muluri turnate. Intervenția pensulei subliniază reprezentarea unei realități regăsite: scrisul de mână este informativ, gâtul sticlei este văzut de sus, în timp ce sticla propriu-zisă este văzută din față. Trasările geometrice și compoziția asigură planeitatea suportului.

OPERE CARACTERISTICE

Opera lui Picasso numără mai mult de 16 000 de realizări pictate și desenate.

Femeie cu pahar de absint, 1901, Glarus (Elveția), colecția Huber
Celestine, 1903, colecție particulară
Măscăricii, 1905, Washington, N.G.
Cei doi frați, 1906, Basel, Km.
Portretul Gertrudei Stein, 1906, New York, MOMA
Domnișoarele din Avignon, 1907, New York, MOMA
Portretul lui Clovis Sagot, 1909, Hamburg, Kunsthalle
Portretul lui D.H. Kahnweiler, 1910, Chicago, A.I.
Barbat cu pipă, 1911, Fort Worth [Texas], Kimbell, A.M.
Natură moartă cu scaun împletit, 1912, Paris, M. Picasso
Sticlă de țuică bătrână, pahar și ziar, 1913, Paris, M.N.A.M.
Portretul unei tinere, 1914, Paris, M.N.A.M.
Trei femei la fântână, 1921, New York, MOMA
Portretul Olgăi Kohlova, 1923, Grenoble, B.-A.
Dansul, 1925, Londra, T.G.
Baigneuse așezată, 1929, New York, MOMA
Visul, 1932, New York, colecție particulară
Muza, 1935, Paris, M.N.A.M.
Guernica, 1936, Madrid, Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofia
Femeia care plânge, 1937, Londra, T.G.
Portretul Dorei Maar, 1937, Paris, M. Picasso
Pescuit nocturn la Antibes, 1939, New York, MOMA
Natură moartă cu craniu de bou, 1942, Düsseldorf, K.N.W.
Bucuria de a trăi, 1946, Antibes, M. Picasso
Portretul Jacquelinei Roque, 1954, colecție particulară
Atelierul din Cannes, 1956, Paris, M. Picasso
Peisaj, 1972, Paris, M. Picasso



Portretul Dorei Maar
1937. Ulei pe pânză, 92 x 65 cm, Paris, Musée Picasso

Picasso își reprezintă tovarășa cu corpul văzut din față, iar obrazul simultan din trei sferturi și din profil. Portretul dovedește o realitate fizică și psihologică, transcrisă în limbajul cubist, cu stilizarea respectivă. El imortalizează temperamentul violent al modelului, prin poza dinamică, liniile ascuțite sau frânte care sculptează mâini expresive cu unghii sângerii și construiesc veșmântul într-un colorit foarte viu. Portretul este opusul celui, contemporan, al fostei soții a artistului, Marie-Thérèse, care exprimă prin curbele sale închise și prin culoarea blondă dulceață și voluptate. Dacă reprezentarea Dorei Maar pare aici să respire totuși o anumită seninătate, nu la fel se întâmplă, chiar în același an, cu Femeia care plânge, *unde aceeași Dora simbolizează drama războiului, un ecou la* Guernica.

BIBLIOGRAFIE

C. Zervos, *Catalogue raisonné de Picasso,* 1895–1963, Éd. Cahiers d'art, 33 vol., Paris, 1952–1971; *Pablo Picasso,* catal. exp., RMN, Paris, 1966–1967 și 1979–1980; A. Fermigier, *Picasso,* Le Livre de poche, Paris, 1969, rééd. 1985; F. Minervino, F. Cachin, *Tout l'œuvre peint de Picasso,* 1907–1916, Flammarion, Paris, 1972; *Musée Picasso, catalogues des collections,* Paris, 1985–1996.

Léger



Înfățișarea țărănească a lui Léger este în armonie cu reputația lui de artist muncitor, perseverent și încrezător ca și de observator minuțios. De la primele experiențe cubiste în maniera lui Cézanne, el își descoperă fascinația pentru lumea modernă prin intermediul obiectelor industriale și al unei percepții a realității urbane și sociale pe care o redă monumental.

PARCURS BIOGRAFIC

• Pictor francez, Fernand Léger (Argentan, 1881–Gif-sur-Yvette, 1955) este fiul unui crescător de animale din Normandia. Între 1897 și 1899 se formează ca arhitect la Caen și ajunge la Paris în 1900. Intră la Școala de Arte Decorative (1903) și urmează cursurile lui I. Gérôme, apoi pe cele ale lui G. Ferrier. Din această perioadă au rămas puține pânze impresioniste sau apropiate de fovism; după propriile sale declarații, pictorul a distrus „Léger-ii de dinainte de Léger". Tablourile lui *Cézanne expuse la Salonul de toamnă din 1904 și la retrospectiva din 1907 îi relevă importanța volumului.

• Perioada cubistă începe cu *Compotieră pe o masă* (1909, Minneapolis, I.A.). Instalat la Ruche, în arondismentul XV din Paris, se împrietenește îndeosebi cu familia de pictori Delaunay, cu poeții Max Jacob, Apollinaire și Blaise Cendrars.

• Către 1910, își găsește stilul: *Nuduri în pădure* (1909–1910, Otterlo), unde volumele se ciocnesc și se imbrică, *Nunta* (1911, Paris, M.N.A.M.) și *Acoperișurile Parisului* (1912, Biot, M. F. Léger) unde se poate observa influența lui Delaunay. O anumită abstracție se citește în *Femeie în albastru* (*id.*, Basel). În același an, pictorul expune la Kahnweiler și participă la expoziția grupării „Valetul de caro" organizată de *Malevici la Moscova. În 1913, la Academia Vasiliev, din Berlin, își definește viziunea prin „intensitatea contrastelor". Realizările lui precum *Contrast de forme* (1913, Paris și New York) se apropie de abstracțiune. În anul următor revine la figurativ: *Casă în pădure* (1914, Basel, K.M.), *Natură moartă cu cărți* (*id.*, colecție particulară) și *Femei în roșu și verde* (*id.*, Paris, M.N.A.M.).

• Mobilizat în timpul primului război mondial, ochiul său de pictor se oprește asupra materialului militar. Îi reprezintă pe camarazii din regiment ca pe niște roboți articulați mecanic: *Soldat cu pipă* (1916, Düsseldorf, K.N.W.), *Partida de cărți* (1917, Otterlo). Gazat la Verdun, este demobilizat.

• Între 1918 și 1923, în perioada numită „mecanică", universul industrial îl fascinează tot atât cât chiulasele, obuzele, tunurile: *Discurile* (1918, Paris), *În uzină* (1918, New York, Sydney Janis Gal.), *Orașul* (1919–1920, Philadelphia, M.A.). În 1919, Léger se căsătorește cu J. Lobhy. Reintroduce figura umană sub trăsăturile *Remorcherului* (1920, Grenoble, B.A.), ale *Bărbatului cu câine* (1920, colecție particulară), ale *Mecanicului* (1920, Ottawa). Pictează și scene de interior: *Circul* (1918, Paris, M.N.A.M.), *Marele dejun* (1921, New York) și *Lectura* (1924, Paris).

• În 1921, intră în relații cu *Mondrian și T. Van Doesburg; concepția lor estetică va fi determinantă pentru *Compoziție murală* (1924, Biot, M. F. Léger). Lucrează cu Delaunay pentru expoziția de arte decorative din 1925, realizează o pictură murală pentru pavilionul Esprit nouveau la solicitarea lui Le Corbusier. De asemenea, în 1923, creează decoruri și costume pentru mai multe balete dintre care *Crearea lumii* pe un libret de Blaise Cendrars.

• În 1924, Léger intră în perioada „puristă" care se va încheia în 1927. Împreună cu A. Ozenfant, deschide un atelier de creație cu o propagare internațională. Purismul, susținut de revista *Spiritul nou*, unde Le Corbusier era unul dintre animatori, preconizează un lirism al obiectului, dar în același timp o mare sobrietate a formelor. Își găsește o exprimare în *Baletul mecanic al lui Léger* (1924), primul film fără scenariu care arată obiectul în gros-plan; artistul continuă acest demers în picturile *Sifonul* (1924, Buffalo), *Natură moartă cu braț* (1927, Essen, F.M.) sau *Compoziție cu mână și pălării* (1927, Paris, Galeria Maeght).

• Cu începere din 1928, mișcarea și natura, animală, vegetală și minerală, sunt introduse în *Dansul* (1929, Grenoble, B.A.), *Gioconda cu chei* (1930, Biot), *Baigneuse* (1931, colecție particulară) sau *Compoziție cu trei figuri* (1932, colecție particulară).

• Între 1931 și 1935, Léger călătorește în Statele Unite ale Americii; New York și Chicago găzduiesc prima sa expoziție de peste Atlantic.
• În 1936, Frontul Popular îl marchează profund și îi inspiră marile compoziții realizate pentru serbările sindicatelor, apoi pentru Expoziția Internațională din 1937 de la Paris; optimismul său se exprimă în *Compoziție cu doi papagali* (1935–1939, Paris), *Adam și Eva* (*id.*, Düsseldorf, K.N.W.).
• În timpul celui de al doilea război mondial, Léger se exilează în Statele Unite ale Americii. Îi revin în memorie scăldatul docherilor în portul Marsiliei: *Scufundători pe fond galben* (1941–1942, New York), *Scufundătorii policromi* (1942–1946, Biot). Este sedus de nopțile newyorkeze: *Dansul* (1942, colecție particulară) și *Acrobați și muzicieni* (1945, Saint-Paul-de-Vence, Fond. Maeght). Creează peisaje precum *Pădurea* (1942, Paris, M.N.A.M.) și seria de cicliști dintre care *Julie cea Mare* (1945, New York) înainte de a spune *Adio, New York* (1946, colecție particulară).
• Petrece ultimul deceniu al vieții (1945–1955) la Paris. Angajamentul său față de realitatea cotidiană îl împinge să se înscrie în Partidul Comunist. Pictează o serie dedicată vieții muncitorilor: *Constructorii* (1950, Biot), distracțiilor și sportului: *Acrobați la circ* (1948, colecție particulară), *În timpul liber* (1948–1949, Paris), *Excursie* (1954, Saint-Paul-de-Vence, Fond. Maeght) și *Marea paradă* (*id.*, New York). În 1965, scrierile sale despre artă sunt publicate sub titlul *Funcțiunile picturii*.

Arta lui Léger anunță noul realism. Influența sa se întinde asupra artei europene și americane contemporane până la pop art. În 1960, la Biot este inaugurat un muzeu Léger.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Lui Léger îi plac temele orașului, ale muncii și distracțiilor (serbări, sport) și omagiază obiectul industrial. Opera sa valorizează sau suprimă personajele, dovedind astfel angajamentul artistului în viața socială și politică (Frontul Popular, Partidul Comunist). Îl interesează gigantismul și urbanizarea. Atras mai ales de formatele mari, pictează pânza ca un perete.
După D.H. Kahnweiler, îl expun în galeriile lor I. Rosenberg și L. Carré (în 1945). Familiile franceze Gourgand și de Noailles, americanii A.E. Gallatin și N. Rockefeller, câțiva scandinavi figurează printre cumpărătorii lui.
La Paris, Léger îl descoperă pe Cézanne și, pe frontul de la Verdun, trăiește impactul estetic al obiectului industrializat. Demersul artistic al lui *Mondrian și T. Van Doesburg (De Stijl) și acela al lui Le Corbusier îl confirmă în concepția decorurilor monumentale. Participă la experimentele purismului.

• Din 1907, Léger asimilează perfect lecția lui Cézanne; construiește succesiunea planurilor cu o mare grijă pentru structură și aplică fidel lecția maestrului: „Să tratezi natura ca pe o sferă, cilindru, con". Inaugurează stilul „tubist", din tuburi, geometric și rece, care articulează formele în volume sau aplaturi. Aceste forme încastrate, pur plastice și unificate de o lumină rece se implică, cum o indică el, într-o „bătălie a volumelor". În paralel, îl interesează orfismul lui Delaunay *(Nunta)*.
• Cu începere din 1913, Léger aplică un cubism cu accente dinamice, apropiat de futurism, apologie a lumii moderne și industriale. Folosește în special aplaturile geometrice înconjurate

UN MARE MAESTRU

◆ Léger este celebru în Europa și în Statele Unite ale Americii, operele sale fiind expuse în mari muzee încă din timpul vieții.
◆ Descoperă „estetica războiului" (chiulase, obuze) și a obiectelor industriale (rulmenți, angrenaje).
◆ Personajele și obiectele mecanice sfârșesc prin a semăna. El se concentrează pe „intensitatea contrastelor" de forme și culori.
◆ Viziunea sa monumentală asupra cotidianului modern și a lumii muncitorești propune un nou clasicism.
◆ Diferența de scară pe care o creează între obiecte *(Gioconda cu chei)* și gros-planurile anunță non-ierarhia imaginilor din pop art.
◆ Virtuozitatea pe care o dovedește în pictura murală, vitraliu și ceramică îi permite să fie asociat la un număr de realizări arhitecturale.

de negru, pensulate rapid și colorate în câteva tente *(Contrast de forme)*. Chemat în armată, transformă soldații în automate gri de oțel, sub un ecleraj glacial *(Soldat cu pipă)*, apoi subliniază contrastul formelor: membrele devin simple mecanisme reci *(Partida de cărți)*. Războiul îi relevă plasticitatea materialului militar: „Am fost năucit, scrie artistul, de o chiulasă de 75 expusă în plin soare". Această fascinație alimentează perioada sa mecanică (1918–1923). De atunci, entuziasmul pentru frumusețea mașinilor și obiectelor izbucnește în culori vii *(Discurile)*. Când asociază figura umană cu mașina, scoate în evidență doar dimensiunea plastică *(Mecanicul)*, pe care o consideră o „bătălie pentru clasicism", unde se opun „curbe și drepte, suprafețe plate și forme modelate, tonuri locale pure și griuri nuanțate".

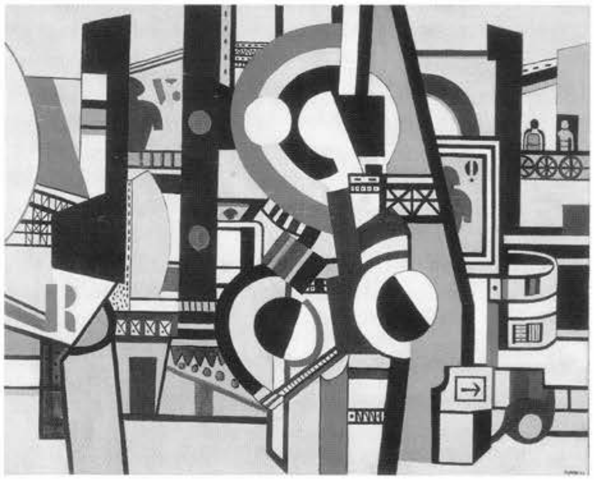
• Monumentalitatea „anluminurilor de perete" (Léger) din perioada următoare își extrage forța din neoplasticismul lui Mondrian, care îl duce către compoziții abstracte.

• Perioada puristă este inseparabilă de experiența cinematografului: *Baletul mecanic* din 1924 elimină personajele și sesizează în gros-planuri obiectele esențializate, devenite aproape abstracte. Această estetică fragmentată și amplificată se continuă în pânze: formele mecanizate sunt strânse ca într-o cutie într-o compoziție stabilă și frontală, contrastele colorate sunt tratate în aplaturi perfecte *(Natură moartă cu braț)*. Amestecă și aplaturile și volumul în obiecte mereu văzute în gros-plan *(Sifon)*. Conjugă neoplasticismul, rigoarea Bauhausului și constructivismul rus. Primordialitatea desenului, monumentalitatea și purismul participă la clasicismul său.

• Din 1928, Léger se concentrează pe „intensitatea contrastelor" care găsesc o expresie nouă în *Gioconda cu chei*: disproporția între legătura de chei și personaj simbolizează modernitatea invadatoare opusă unui trecut veștejit. Apoi mișcarea și natura înlocuiesc obiectul. Forme suple plutesc în spațiu, substituindu-se frontalității și imobilismului. Léger concepe compoziții circulare populate de personaje pe care le leagă între ele printr-un șnur sau o panglică *(Dansul)*. Același demers al asocierilor de contraste îl face să opună figurilor elemente abstracte.

• La sfârșitul anilor 1930, Léger își transpune voioșia în libertatea corpurilor în spațiu *(Compoziție cu doi papagali)*. În 1939, în ajunul plecării în Statele Unite ale Americii, vede în docherii care se agită în Portul Marsilia niște atleți care se răsucesc ciorchine în spațiu și anihilează ultimele rezistențe frontale și reperele spațiale *(Scufundătorii [...], Acrobați și muzicieni)*. Acest nou aspect al operei se combină cu o disociere a culorii și desenului, născută din impresia produsă de eclerajele nocturne ale orașului *(Marea paradă)*.

• Din 1945, Léger evoluează către o artă accesibilă tuturor, unde omul este atotprezent, tema distracției sau a muncii fiind preferată *(Excursie, Constructorii)*.



Discurile
1920. Ulei pe pânză, 2,40 x 1,80 m, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges-Pompidou

Léger înfățișează o lume a „mașinilor implacabile și frumoase". În această perioadă „mecanică", admirația lui se îndreaptă către dinamismul și ritmul vieții. Discurile, îndatorate esteticii lui Delaunay, simbolizează roata, angrenajul, mecanismul unei biele ori niște panouri de semnalizare sau publicitare. Tentele stridente reflectă, după pictor, maniera în care „industriașii și comercianții se înfruntă învârtind culoarea ca pe o armă publicitară."



În timpul liber (Omagiu lui Louis David)
1948–1949. Ulei pe pânză, 1,54 x 1,85 m, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges-Pompidou

*Vacanța îi inspiră lui Léger această scenă structurată, solidă și complexă, unde jocul brațelor leagă personajele. Pictorul transformă corpul muncitorilor într-o „arhitectură de forme" dilatată, monumentală, impozantă și pătrată. Le rezervă același tratament plastic, demn și puternic, cu acela al unei mașini sau obiect, simbolizând societatea industrială. Léger aduce un omagiu lui *David așa cum *Picasso îi adusese lui *Courbet sau lui *Velázquez. În mod indirect, se situează în continuitatea clasică a lui David și *Ingres.*

OPERE CARACTERISTICE

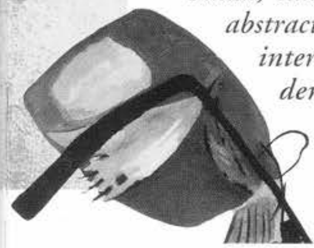
Fernand Léger a pictat 1 320 de tablouri.

Nuduri în pădure, 1909–1910, Otterlo, K.M.
Femeie în albastru, 1911, Basel, Km.
Contrast de forme, 1913, Paris, M.N.A.M.; New York, MOMA
Partida de cărți, 1917, Otterlo, K.M.
Discurile, 1918, Paris, M.A.M. de la Ville, Palais de Tokio; 1920, Paris, M.N.A.M.
Mecanicul, 1920, Ottawa, K.M.
Marele dejun, 1921, New York, MOMA
Lectura, 1924, Paris, M.N.A.M
Sifonul, 1924, Buffalo [N.Y.], Albright-Knox, A.G.
Gioconda cu chei, 1930, Biot, M. F. Léger
Compoziție cu doi papagali, 1935–1939, Paris, M.N.A.M.
Scufundători pe fond galben, 1941–1942, New York, MOMA
Scufundători policromi, 1942–1946, Biot, M. F. Léger
Julie cea Mare, 1945, New York, MOMA
Constructorii, 1950, Biot, M. F. Léger
În timpul liber (Omagiu lui Louis David), 1948–1949, Paris, M.N.A.M.
Marea paradă, 1954, New York, Guggenheim

BIBLIOGRAFIE

Hommage à Fernand Léger, catal. exp., RMN, Paris, 1971; P. Descargues, *Fernand Léger,* éd. Maeght, Paris, 1995; *Léger,* catal. exp., Éd. du Centre Georges-Pompidou, Paris, 1997; A. Pierre, *Fernand Léger, peintre de la vie moderne,* Gallimard, Paris, 1997; G. Bauquier, *Fernand Léger, catalogue raisonné,* 7 vol., éd. Maeght, Paris, 1990–2001.

Kandinsky



Uman, simplu, intuitiv, Kandinsky este considerat părintele artei abstracte și lirice. Inspirația lui provine dintr-o „necesitate interioară" și suprimă obiectul figurat. Își construiește demersul înființând Der Blaue Reiter („Cavalerul albastru"), este teoretician și predă la Bauhaus. Din opera sa emană o spiritualitate îmbogățită de referințele slave și asiatice. Libertatea culorii și a formei traduce intensitatea emoțiilor artistului.

PARCURS BIOGRAFIC

• Pictor francez de origine rusă, Wassily Kandinsky (Moscova, 1866–Neuilly-sur-Seine, 1944) primește o educație burgheză. Deși sensibilitatea îl conduce spre desen, pictură și muzică, studiază Dreptul și economia, apoi începe o carieră universitară la Moscova.

• În 1889, în timpul unei misiuni în regiunea Vologda, un district îndepărtat din nord-estul țării, descoperă arhitectura țărănească și arta populară rusă. Câțiva ani mai târziu, în 1895, cu ocazia unei expoziții a impresioniștilor francezi la Moscova, este fascinat de *Căpița de fân* a lui *Monet. Îl admiră pe *Rembrandt la Muzeul Ermitaj. În 1896, se consacră picturii.

• În 1896, Kandinsky se înscrie la școala particulară a lui A. Azbé din München, apoi urmează cursurile lui F. von Stuck la Academie (1900): *Kochel, cascadă I* (1900, München). Decepționat de învățământ, fondează în 1901 grupul Phalanx (dizolvat în 1904); acolo o întâlnește pe pictorița Gabriele Münter, care îi va deveni tovarășă. *Bătrân oraș II* (1902, Paris, M.N.A.M.), *Scene rusești* (1904, colecția N. Kandinsky) și *Cuplu pe cal* (1906–1907, München, S.G.) sunt realizate în această perioadă. Execută lucrări pe lemn gravate și colorate.

• Neplăcându-i conservatorismul münchenez, străbate împreună cu Gabriele Europa (1903–1908), de la Odessa la Paris, trecând prin Veneția și Italia, înainte de a reveni în Germania. Kandinsky își caută drumul.

• Revine la München în 1909, apoi se instalează la Murnau. Căutările lui vizează forma și culoarea: *Peisaj cu turn* (1908, Paris, M.N.A.M.), *Munte albastru* (1908–1909, New York, Guggenheim), *Oriental* (1909, München). Cu prietenul său A. von Jawlensky fondează Noua Societate a artiștilor din München; alți pictori li se alătură. Prima sa operă abstractă este o acuarelă (1910, Paris). Neputând să-și prezinte operele abstracte într-o expoziție, fiind refuzat de juriul Noii Societăți, creează asociația Der Blaue Reiter (după titlul unuia dintre tablourile sale din 1903), la care aderă F. Marc și artiștii avangardei. Volumul *Spiritualul în artă* (1911), teoretizarea experiențelor sale picturale non-figurative din seriile *Improvizație, Impresie* și a celor zece *Compoziții* (1909–1913), este atacat de critică.

• Picturile în ulei relevă o aprofundare a demersului său abstract: *Peisaj romantic* (1911, München, S.G.), *Cu arcul negru* (1912, Paris). La Berlin expune la Galeria Der Sturm (1912), participă la primul Salon de toamnă (1913) și își publică în germană autobiografia: *Privire spre trecut (id.)*.

• În 1914, războiul este declarat; Kandinsky se întoarce la Moscova în 1917 și împărtășește elanul revoluționar. Se căsătorește cu Nina Andreievskaia. Membru al secțiunii artistice a Comisariatului pentru progresul intelectual în 1918, predă la Academia de Bele-Arte, creează muzee în toată țara și fondează, în 1921, Academia de Științe Artistice. Pictează puțin: *Moscova II* (1916, Murnau, colecție particulară), *În gri* (1919, Paris), *Trăsătură albă* (1920, Köln, Ludwig Museum), *Tramă neagră* (1922, Paris, M.N.A.M.). Înăsprirea situației îl determină să plece în Germania.

• Chemat în 1922 de W. Gropius, directorul școlii de artă Bauhaus din Weimar, este numit profesor. Își dezvoltă teoria picturală în *Punct, linie, plan* (1926) și își definește opera, de proporții impresionante, drept „geometrism liric": *Compoziție VIII* (1923, New York), *Linie transversală* (*id.*, Düsseldorf, Km.), *Pe alb II* (*id.*, Paris, M.N.A.M.), *Tensiune calmă* (1924, Paris), *Galben-roșu-albastru* (1925, Paris, M.N.A.M.) sau *Câteva cercuri* (1926, New York). Realizează cu elevii săi machetele picturilor murale pentru sala de muzică de la Jurifreie Kunstaasstelung („Expoziție fără jurizare") din Berlin (1922, reconstituite la Paris, la M.N.A.M. în 1977).

• În 1925, Bauhaus se mută la Dessau. Kandinsky pictează și expune mult: *Cuadrat* (1927, Paris, colecția Maeght), *Treisprezece dreptunghiuri* (1930, Paris), *Compoziție instabilă* (1930, Paris). Creează decoruri și costume pentru montarea pe scenă a suitei pentru pian *Tablouri într-o expoziție* de M.P. Musorgsky (1928), ceramici murale pentru sala de muzică de L. Mies Van der Rohe (1931, Berlin) și participă la expoziția grupului Cercle et carré (1930).
• În 1933, Bauhaus este închis de naziști; aceștia interzic „arta degenerată" și confiscă 57 dintre tablourile lui Kandinsky. Artistul se refugiază în Franța după ce pictează *Dezvoltare în brun* (1933, Paris, M.N.A.M.).
• Suprarealiștii îl primesc călduros la Paris. Pictează ultimele sale opere: *Treaptă grațioasă* (1934, New York), *Entre deux* (*id.*, Paris, colecție particulară), *Mijloc însoțit* (1937, Paris). În timpul războiului, împins de „necesitatea sa interioară", creează *Compoziție X* (1939), *Orizontal* (*id.*, Basel, Galeria Beyeler), *Acuarelă* (1940, colecție particulară), *Albastru de cer* (1940, Paris), *Tensiuni delicate* (1942, Galeria Maeght), *Acord reciproc* (1942, Paris), *Cinci părți* (1944, colecție particulară). Ultima sa operă se intitulează *Elan temperat* (1944, *id.*).

Arta lui Kandinsky, pictor, decorator, desenator, gravor în lemn și poet, este inseparabilă de teoria pe care o dezvoltă. Acest creator de abstracție lirică deschide artei secolului XX un câmp de explorare care va fi preluat de abstracția americană și franceză. Succesoarele căutărilor sale (pictura gestuală, tașismul, caligrafia, nuagismul etc.) sunt regrupate sub denumirea de „artă informală".

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

La început, Kandinsky pictează scene populare și peisaje traversate de cavaleri albaștri. Creează ulterior forme geometrice și infinitele lor variațiuni. Apoi inventează motive stelare, amibiene sau animalicule imaginare.
Produce acuarele, crochiuri și desene de mic format și pânze mari pictate în ulei, ca și decorațiuni murale.
Colecționarii se interesează de el chiar de la debut și după ce cunoaște notorietatea la Bauhaus.
Cariera lui Kandinsky se derulează în principal în Rusia (Moscova), în Germania (München, Murnau, Weimar, Dessau, Berlin) și la Paris. Călătorește la Veneția, Odessa, Tunis, la Paris, unde îi descoperă pe *Cézanne, pe *Matisse și *Picasso, apoi suprarealismul. Lucrează alături de F. Marc, de *Klee, după o perioadă la Bauhaus.
Artistul este influențat de arta populară rusă (imagerie, ex-voto naive care îi amintesc icoanele) și de cea bavareză.

• În Rusia țărănească din 1889, culoarea vie și „primitivă" a imaginilor populare și folclorice care decorează izbele îi dau sentimentul „de a intra în pictură". În 1895, în fața *Căpiței de fân* a lui Monet înțelege că subiectul nu mai este „elementul indispensabil" al tabloului: „Brusc, pentru prima dată, mă găseam în fața unei picturi care reprezenta o căpiță de fân, așa cum indica titlul din catalog, dar pe care nu o recunoșteam". Dacă primele sale opere poartă marca impresionismului, pasta este mai grea (*Kochel, cascadă I);* fovismul, cu coloritul său pur, îi permite de asemenea o referință artistică. Viziunea sa novatoare se răzvrătește împotriva conceptelor clasice ale școlii müncheneze și a lipsei de curaj manifestată de grupul Phalanx.

UN MARE MAESTRU

◆ Chiar dacă artistul este celebru în timpul vieții, caracterul revoluționar al operei sale nu este recunoscut cu adevărat decât după 1945, grație donațiilor Gabriellei Münter și ale lui Nikolai Kandinsky, apoi retrospectivelor.
◆ Kandinsky este un pionier al artei abstracte. Rupe cu figurația și devine astfel „unul dintre cei mai mari revoluționari ai viziunii" (A. Breton).
◆ Opera sa abordează, în decursul mai multor perioade creatoare, figurația, geometrismul și abstracțiunea, în funcție de „necesitatea interioară".
◆ Utilizează fluiditatea acuarelei, ca și rigoarea geometrică a riglei și compasului. Ulei pe carton, pe pânză și pe sticlă, acuarelă, guașă, tuș, xilogravură, ilustrație, tempera pe perete etc. sunt puse în serviciul inventivității sale.
◆ Kandinsky este primul artist care utilizează albul în chip de culoare în operele sale abstracte. Lasă formele să țâșnească; culoarea se revarsă în mod voit.
◆ Artistul dă culorilor o valoare simbolică și muzicală.

Kandinsky

• Călătoria în Europa contribuie la înflorirea sa artistică. Plecând de la crochiuri luate pe viu sau din amintiri, compune pânze strălucitoare inspirate din imageria rusă. Culoarea este tratată pentru ea însăși, prin pete *(Peisaj cu turn)* și face uneori trimitere la Art Nouveau sau Jugendstil *(Cuplu pe cal)*.

• În 1909, Kandinsky descoperă întâmplător, contemplându-și în penumbra atelierului unul dintre tablouri agățat invers, cum reflectă culoarea o „ardere interioară" și cum prezența „obiectelor", a formelor „obiective" și umplerea lor prin culoare dăunează adevărului operei. De atunci folosește culoarea pură și violentă, devenită element expresiv autonom care răspunde „necesității interioare" a pictorului și a muzicianului, prieten cu Schoenberg, a omului sensibil la metafizică, la antroposofia lui R. Steiner și la gândirea lui H. Bergson.

• În 1910, primul său „salt în abstracțiune" este o acuarelă; îi va trebui încă un an pentru a o transpune în ulei. În timpul perioadei Der Blaue Reiter (1911—1914), un sentiment religios îi animă creația *(Sfântul Gheorghe)*. În paralel, figura cavalerului albastru, simbolul artei non-obiective și revoluționare îi străbate pânzele. În 1914, Kandinsky este pe deplin stăpân pe arta sa.

• Întoarcerea în Rusia în timpul perioadei revoluționare se traduce prin opere potolite, în culori „mult mai vii și plăcute" (*Moscova II*): productivitatea sa restrânsă îi permite să stabilească teoria unei „științe a artei" pe care o va dezvolta la Bauhaus.

• La Bauhaus (1922–1933), creează un „geometrism liric": „Noua estetică nu se poate naște decât când semnele devin simboluri", spune el, „forma nu este pentru mine decât un mijloc de a atinge scopul [...] vreau să pătrund în interiorul formei". Pentru aceasta, trebuie să reprezinte „nu aparențele exterioare ale unui obiect, ci elementele sale constructive, legile tensiunii", adică culoarea pură, compoziția, formele geometrice și dinamismul liniei (*Pe alb II*). Lirismul său foarte dezinhibat *(În gri)* ajunge la o geometrie de motive abstracte *(Tramă neagră)*. Cercul, triunghiul și pătratul sunt încărcate de spiritualitate *(Compoziție VIII)*. Liniile orizontale sună „rece și jos", verticalele „cald și înalt", liniile colțuroase sunt „tinere", cele curbe „mature". Formele se asociază conform unui cod al culorii: „Pasivitatea este caracterul dominant al unui verde absolut" care „corespunde sunetului viorii în surdină", roșul este „violent" și corespunde bătăii tamburului, galbenul „provocator", negrul „neliniștitor", „albastrul calm" și cu „adâncimi de orgă". Linia exprimă tensiune, culoarea o stare muzicală, o emoție (căldură, bucurie, teamă...). Dă importanță cercului, „dispensator de bucurie".

• În operele pariziene ale ultimului deceniu, culoarea vie domină forma care se diminuează și se transformă uneori în ideograme *(Treaptă grațioasă)*. În contact cu suprarealiștii, geometria cedează locul formelor libere și suple *(Albastru de cer)*.



Albastru de cer
1940. Ulei pe pânză,
100 x 73 cm, Paris,
Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou

Kandinsky exprimă aici întreaga sa capacitate inventivă; își imaginează ființe multiforme, amibiene, larvare sau tentaculare, pe care le extrage din adâncimile inconștientului său, din „necesitatea sa interioară". Conturul lor rotunjit, suplu și flotant închide tente proaspete și delicate. Suspendate în aer, acestea evoluează melodios, pe un fond albastru, celest, luminos și ușor; tratarea îngrijită a elementelor se opune fundalului pensulat care vibrează în lumină, amintind meșteșugul primelor pânze abstracte ale pictorului.



◀ ***Cu arcul negru***
1912. Ulei pe pânză, 1,89 x 1,98 m,
Paris, Musée National
d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou

În 1912, Kandinsky s-a despărțit de doi ani de figurație. Își bazează construcția pe „principiul disonanței" care oferă mai multe posibilități decât „geometria insistentă" utilizată până atunci (cuvintele lui Kandinsky către Schoenberg, 1912). Muzica formelor abstracte este în osmoză cu căutările lui Schoenberg care vor aboli materialul tonal. Acesta își percepe opera ca „lupta sunetelor, echilibru pierdut, «principiu» răsturnat, bătăi neașteptate de tobe, mari întrebări, aspirații fără scop vizibil. Impulsuri în aparență incoerente, lanțuri rupte, legături distruse reînnodate într-una singură, contraste și contradicții, iată care este armonia noastră". Formele obiective, elementele grafice negre și culorile se eliberează mutual, fiecare păstrându-și propria traiectorie.

OPERE CARACTERISTICE

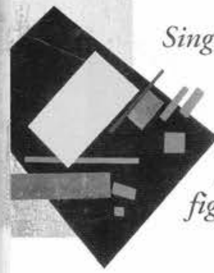
Kandinsky a realizat mai mult de 1 100 de picturi, 1 300 de acuarele. M.N.A.M. din Paris posedă peste 1 300 de opere, în toate tehnicile.

Kochel, cascadă I, 1900, München, S.G.
Peisaj cu turn, 1908, Paris, M.N.A.M.
Oriental, 1909, München, S.G.
Improvizații VII, 1910, Moscova, Galeria Tretiakov
Prima operă abstractă (acuarelă), 1910, Paris, M.N.A.M.
Cu arcul negru, 1912, Paris, M.N.A.M.
Compoziție VII, 1913, Sankt Petersburg, Ermitaj
În gri, 1919, Paris, M.N.A.M.
Compoziție VIII, 1923, New York, Guggenheim
Tensiune calmă, 1924, Paris, colecție particulară
Câteva cercuri, 1926, New York, Guggenheim
Treisprezece dreptunghiuri, 1930, Paris, M.N.A.M.
Compoziție instabilă, 1930, Paris, Galeria Maeght
Treaptă grațioasă, 1934, New York, Guggenheim
Mijloc însoțit, 1937, Paris, colecție particulară
Compoziție X, 1939, colecție particulară
Albastru de cer, 1940, Paris, M.N.A.M.
Acord reciproc, 1942, Paris, M.N.A.M.

BIBLIOGRAFIE

Écrits complets de Kandinsky, 3 vol., Denoël-Gonthier, Paris, 1969, 1970 și 1975; H.K. Roethel, *Catalogue raisonné de l 'œuvre peint,* 2 vol., Sotheby's, Londres, 1982 și 1984; *Kandinsky. Compositions,* catal. exp., MOMA, New York și County Museum of Art, Los Angeles, 1995; *Kandinsky,* catal. exp., éd. du Centre Georges Pompidou, Paris, 1984 și 1997.

Malevici



Singular, Malevici este o figură marcantă a avangardei ruse. Format în viziunea curentelor occidentale (impresionism, cubism, futurism...), ajunge la o abstracție geometrică, „suprematismul", termen care a rămas legat de numele său. Arta sa este caracterizată de forme geometrice sobre care devin apoi abstracte, într-un târziu, figurative, în tonuri de negru, alb sau viu colorate.

PARCURS BIOGRAFIC

• Pictorul rus Kazimir Severinovici Malevici (Kiev, 1878–Leningrad, 1935) provine dintr-o familie săracă, de origine poloneză; tatăl său muncește într-o fabrică de rafinare a zahărului. Malevici studiază timp de cinci ani într-o școală de agricultură. În 1900, urmează cursurile Academiei din Kiev, cunoaște arta pictorilor de icoane, decorațiile murale ale țăranilor și vede motivele „naturaliste" ale „ambulanților" ruși. Lucrează ca desenator tehnic la căile ferate pentru a obține mijloacele necesare plecării la Moscova.

• Ajuns la Moscova în 1904, se formează la Școala de Pictură, Sculptură și Arhitectură și descoperă pictura franceză contemporană și antiacademistă din colecțiile private rusești. Participă la revoluția ratată din 1905. Primelor pânze impresioniste ca *Femeie cu floare* (1903, Sankt Petersburg, Muzeul de Stat Rus) sau *Portretul unui membru al familiei artistului* (cca 1906, Amsterdam, S.M.), le urmează mari guașe colorate: *Odihna înaltei societăți* (1908, Sankt Petersburg, Muzeul de Stat Rus). Influența fovă și primitivistă este sesizabilă în *Bărbat la scăldat* (1911, Amsterdam, S.M.), *Ceartă pe bulevard (id.)* sau în pământia *Țărancă cu gălețí și copil (id.);* cubismul cezanian este ilustrat de *La scăldat* (1908, Sankt Petersburg, Muzeul de Stat Rus), *Tăietorul de lemne* (1912, Amsterdam, S.M.), *Femeie cu gălețí (id.,* New York, MOMA), *Cosaș pe fond roșu* (1912–1913, Moscova, Galeriile Tretiakov). Cubismul analitic deconstruiește *Portretul lui Ivan Kliun* (1913, Sankt Petersburg, Muzeul de Stat Rus). Malevici aderă la futurismul lui F.T. Marinetti: *Tocilar* (1912–1913, New Haven, Yale University, A.G.).

• Cu începere din 1910, participă cu avangarda rusă la expozițiile „Valetului de caro" (1910), ale „Cozii de măgar" (1912) și ale „Țintei" (1913). Lucrările sale sunt prezentate de Kandinsky la expozițiile Blaue Reiter în 1912. Opera poetului Hlebnikov îi inspiră *Gară de tranzit: Kunțevo* (1913, Moscova, Galeriile Tretiakov). Cubofuturismul marchează *Un englez la Moscova* (1914, Amsterdam), *Eclipsă parțială cu Mona Lisa (id.,* Sankt Petersburg), decorurile și costumele operei *Victorie asupra soarelui* (1913, colecție particulară).

• În 1915, Malevici devine șeful avangardei ruse. La Sankt Petersburg participă la expoziția „Tramvai V", apoi la ultima expoziție futuristă „0,10", unde prezintă *Pătrat negru* (Sankt Petersburg). Publică *Manifestul suprematismului*. Anul următor, Malevici își expune teoriile sub titlul *De la cubism la suprematism.* Împinge abstracțiunea la extrem pentru a găsi expresia perfectă, „supremă": *Suprematism* și *Supremus nr. 50* (1915, Amsterdam), *Autoportret în două dimensiuni (id.).* După ce elaborează *Supremus nr. 58* (1916, Sankt Petersburg, Muzeul de Stat Rus) și *Suprematism (id.),* ajunge la radicalul *Pătrat alb pe fond alb* (1918, New York), un ecou al filozofiei nihiliste la care aderă.

• În timpul revoluției din 1917, Malevici, simpatizant anarhist, predă la Academia din Moscova apoi la cea din Vitebsk. Se opune artei figurative a lui M. Chagall. În 1922, participă la prima expoziție de artă rusă de la Berlin. În 1927, la Varșovia și Berlin i se organizează o retrospectivă; editura Bauhaus îi publică teoriile suprematiste sub titlul *Lumea fără obiect.*

• Între 1923 și 1929, pictează *Pătrat negru, Cerc negru* și *Cruce neagră* (Sankt Petersburg). Rechemat în Uniunea Sovietică în 1927, cade în dizgrație: opera sa nu corespunde esteticii oficiale. În 1930, este arestat și îi sunt distruse numeroase opere. În ultimii opt ani de viață realizează mai mult de 200 de tablouri, făcând o sinteză între perioada neoprimitivistă-cubofuturistă și suprematism. Revine la figură cu *Tâmplarul* (1927, Sankt Petersburg, Muzeul de Stat Rus), *Primăvara* (aprilie 1927, *id.*), pictează *La duș* (aprilie 1928, *ibid.), Presentiment complex* (numit *Bust cu cămașă galbenă,* cca 1928–1932, *ibid.*), *Peisaj cu cinci case (ibid.)*

și *Omul care aleargă* (1932–1934, Paris, M.N.A.M.). Recurge la un realism foarte apăsat, vizibil în *Muncitoarea* (1933, Sankt Petersburg, Muzeul de Stat Rus) sau în *Autoportret (id.)*.

Malevici moare de cancer în 1935. Lasă tablouri, scrieri, încercări de ceramică suprematistă, *Planete* și *Arhitectonuri*, „sculpturi de arhitectură" suprematiste în gips. Devine simbolul spiritului liber persecutat de regimul stalinist. Coșciugul lui este suprematist, mormântul lipsit de nume: un pătrat negru. Anunță arta contemporană, în special americană, a anilor 1960.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

La început, Malevici împrumută subiecte din pictura occidentală (*oameni la scăldat*, portrete impresioniste sau simboliste), apoi se inspiră din viața țărănească, din portretele și compozițiile cubiste. Pânzele sale suprematiste se compun din forme geometrice: pătrate, dreptunghiuri, cercuri, cruci. La sfârșitul vieții, revine la peisaj și la portretul figurativ, realist sau suprematist. Malevici pictează în ulei, cel mai adesea pe pânze de dimensiuni medii.
Viața rurală îl marchează. La Kiev, îl atrag arta populară a pictorilor de icoane și decorațiile „primitive" ale caselor de țărani. La Kursk, îi apreciază pe „naturaliștii" ruși Repin și Șișkin. La Moscova, descoperă arta europeană a epocii; impresionism, Art Nouveau, neoimpresionism, simbolism, arta nabiștilor, pe *Cézanne, fovismul, cubismul, futurismul, expresionismul și avangarda rusă a lui Larionov și Goncearova. Scrierea avangardistă și ermetică a poetului V. Hlebnikov îl încurajează către abstracție. Începând din 1927, este țintuit la stâlpul infamiei „proletcultismului".

• Primele opere ale lui Malevici relevă un parcurs autentic de autodidact, care reflectă evoluția picturii occidentale a celor treizeci de ani precedenți, de la impresionism la futurism. Malevici îi asociază inspirația tradițională rusă, extrasă din icoane, din arta „brută țărănească", cu culorile sale proaspete și formele simple, și din primitivi.
• Din 1910, arta sa se înscrie în avangarda rusă. Cubismul lui Cézanne, cubismul analitic și futurismul italian au impact asupra operei lui Malevici. Artistul caută să investigheze distanța între semn și realitate, introdusă de cubiști, urmărind să abolească opoziția dintre formă și conținut, fundamentul esteticii figurative, pentru a scoate în evidență semne „pure". Creează astfel *zaoum*, pânză alogică, „în afara rațiunii", „transmentală, transrațională", sub influența poetului rus Hlebnikov și din metalimba sa (*zaoum*), compusă din cuvinte și sunete noi, libere și sobre. Malevici alege să lucreze cu forma cea mai simplă, pătratul, alături de motive figurative și abstracte esențiale (*Eclipsă parțială cu Mona Lisa*). Prezintă asociații formale alogice, pictate sau din colaje de hârtie, de scări diferite (*Un englez la Moscova*). Se alătură pentru scurtă vreme demersului dada, înscriind un cuvânt sau o frază într-un cadru trasat pe o foaie de hârtie (*Ceartă pe bulevard*). Ultima cortină a spectacolului *Victorie asupra soarelui*, un pătrat divizat oblic în două părți egale, unul alb, altul negru, îl duce către suprematism.
• Când abordează abstracțiunea, Malevici urmărește raportul între formă, culoare și spațiu. „Pictorii trebuie să alunge subiectul și obiectele dacă vor să fie pictori puri", afirmă el; pune acest precept în practică cu *Pătrat negru*, operă suprematistă, tablou-cheie al artei moderne.
• Ulterior, face mai complicată ordonanța dreptunghiurilor colorate (*Supremus nr. 58*), gândind că va descoperi nivelul 0 al artei. Înfățișează forme geometrice simple (pătrat, triunghi, cerc...) negre, albe, de culori vii sau pastel, înainte de a ajunge la armonia „supremă" a

UN MARE MAESTRU

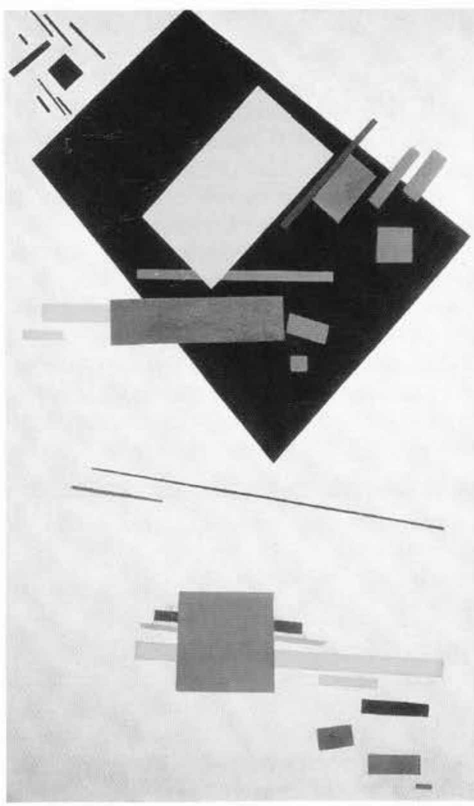
◆ Malevici este recunoscut ca maestru al avangardei ruse încă din 1915. Expoziția din 1927 de la Berlin îi confirmă importanța artistică.
◆ Pionier al abstracției geometrice, precum *Kandinsky și *Mondrian, el este inventatorul suprematismului, semn al sfârșitului picturii; pictează primul tablou al artei moderne (*Pătrat alb pe fond alb*).
◆ Pânzele sale abstracte, ale „lumii fără obiect", poartă mai întâi numele a ceea ce înfățișează (*Pătrat negru, Pătrat roșu...*), înainte de a primi un titlu (*Suprematism*) și un număr.
◆ Malevici inventează *zaoum* în pictură.
◆ După 1927, pânzele sale figurative păstrează același demers geometric și colorat ca și pânzele anterioare abstracte.

Malevici

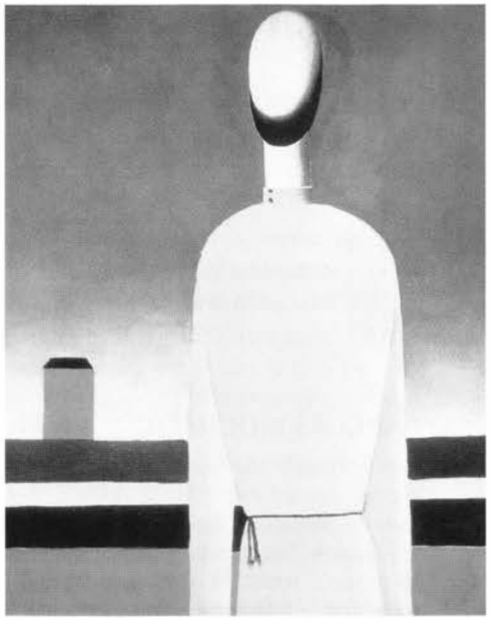
Pătratului alb pe fond alb care scufundă forma în spațiu. Numai o subtilă nuanță a facturii, trăsăturile de pensulă separă pătratul alb de fondul alb al tabloului. Lumina joacă diferit pe cele două texturi albe și le schimbă ușor tonalitatea. „Plutiți! Liberul abis alb, infinitul sunt în fața noastră!", strigă în 1919 artistul pasionat de aviație și de cosmos. „M-am transfigurat într-un zero al formelor și am mers dincolo de zero în creație, adică spre suprematism, către noul realism pictural, către creația non-figurativă". Pentru D. Vallier (1969) „forma a încetat de a fi un semn al spațiului, pentru a deveni o aluzie a spațiului și tabloul însuși, prin prezența sa materială, nu mai este decât o aluzie la pictură." Retrospectiv, pictorul va asocia acest „abis alb" cu reînnoirea socială propusă de revoluția rusă. Va continua cercetările în direcția geometriei și culorii minimale pe fond alb până în 1929.

• Constrâns să se reîntoarcă în Uniunea Sovietică (1927), adoptă (de voie sau forțat) un nou itinerar stilistic; revine la debuturile lui impresioniste *(Primăvara)* și primitiviste *(Casa de vacanță)*. Apoi asociază suprematismul tematicii muncitorești recomandate de puterea socialistă, simplifică formele pe care le îmbracă în culori vii, fără grija realismului; chip clar divizat în două jumătăți, una roșie, cealaltă albă, cu părul roșu și oranj (*Cap de țăran*, cca 1930, Sankt Petersburg, Muzeul de Stat Rus), personaj redus la pură geometrie *(Bust cu cămașă galbenă)*, coloși în poziții identice, cu figura bicoloră și haine sobru multicolore (*Sportivii*, cca 1928–1932, Sankt Petersburg, Muzeul de Stat Rus). Aceste figuri apar uneori fără detalii: un oval trimite la obraz, o mână-mânușă nu are degete.

• Ultimele sale tablouri, foarte figurative *(Muncitoarea)*, evocă Renașterea *(Autoportret)*; ele rămân suprematiste în îmbinarea culorilor. Semnătura sa, un pătrat negru, amintește că Malevici este „omul suprematismului".



Presentiment complex,
numit ***Bust cu cămașă galbenă***
cca 1928–1932. Ulei pe pânză, 99 x 79 cm,
Sankt Petersburg, Muzeul de Stat Rus



La sfârșitul vieții, Malevici revine la figurativul numit de unii „suprematismul figurativ". Personajul său, automat fără articulații și turnat dintr-o bucată, este constituit din volume simplificate la maximum: un oval în loc de cap, un cilindru pentru gât, o formă geometrică pentru bust și tuburi lungi pentru brațe. Numai șiretul înnodat în talie are un accent realist și indică prezentarea din față a personajului. Colosul este încremenit înaintea unui peisaj tratat în aplaturi colorate. Galbenul, culoarea luminii și a vieții, nu estompează liniștea care emană din această operă; trebuie oare să recunoaștem că solitudinea artistului sau libertatea căreia regimul stalinist i-a pus botniță ar putea fi simbolizate de umbra neagră ce începe să invadeze acest chip absent, a cărui capacitate de gândire a fost anihilată?

OPERE CARACTERISTICE

Malevici a pictat aproximativ 1 000 de pânze.

Victorie asupra soarelui, 1913, ultima cortină de scenă, colecție particulară
Un englez la Moscova, 1914, Amsterdam, S.M.
Eclipsă parțială cu Mona Lisa, 1914, Sankt Petersburg, Muzeul de Stat Rus
Pătrat negru, 1915, Sankt Petersburg, Muzeul de Stat Rus
Supremus nr. 50, 1915, Amsterdam, S.M.
Autoportret în două dimensiuni, 1915, Amsterdam, S.M.
Suprematism, 1915, Amsterdam, S.M.
Pictură suprematistă, 1916, Amsterdam, S.M.
Pătrat alb pe fond alb, 1918, New York, MOMA
Pătrat negru, 1923–1929, Sankt Petersburg, Muzeul de Stat Rus
Cruce neagră, 1923–1929, Sankt Petersburg, Muzeul de Stat Rus
Presentiment complex, numit *Bust cu cămașă galbenă,* cca 1928–1932, Sankt Petersburg, Muzeul de Stat Rus
Omul care aleargă, 1932–1934, Paris, M.N.A.M.

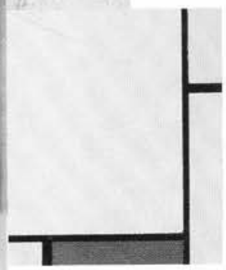
BIBLIOGRAFIE

Malevitch, catal. exp. éd. du Centre Georges Pompidou, Paris, 1978; *Kazimir Malevitch,* 1878–1935, catal. exp., National Gallery of Art, Washington, 1990; *Malevitch,* colectiv, Cercle d'art, Paris, 1995; A. Nakov, catalogue raisonné de l'œuvre de Malevitch, Adam Biro, 2001.

◀ ***Suprematism***
1915, Ulei pe pânză, 101,5 x 62 cm, Amsterdam, Stedelijk Museum

Malevici pictează acest tablou în același an cu Pătrat negru. *Aici formele geometrice de diferite dimensiuni variază de la trăsătură la aplat, încrucișându-se, suprapunându-se sau evitându-se. O trăsătură fină neagră separă tabloul în două părți: marele patrulater negru, ușor mai subțire către partea superioară, scapă din suportul său prin colțul drept de sus și pare să urmeze irezistibil micile linii negre care alunecă, atrase în afara pânzei, către spațiu, către vid, spre „nimic"; figurile în tonuri pure din partea de jos, aproape paralele cu planul tabloului, par mai stabile. Malevici începe să traseze aici „lumea fără obiect".*
Ceea ce frapează în acest tablou „este relația între forme și spațiul care le înconjoară, intervalul care în timp ce la separă le face să graviteze una către alta. Dacă ar trebui să dovedim această activă prezență în spațiu, ar fi suficient să izolăm o formă, să o privim singură pentru ca ea să devină un plan oarecare inert; apoi, în curând restituită mediului său înconjurător, ea revine, o tensiune o parcurge care sesizează privirea, o antrenează mai repede, mai puțin repede" (Dora Vallier, 1980).

Mondrian



Cu totul concentrat asupra artei sale pe care o construiește pas cu pas, Mondrian trăiește singur și retras. Acest pionier al abstracției caută un limbaj plastic universal: inventează în 1920 neoplasticismul, o abstracție geometrică. Elaborează un sistem de planuri, traversate de verticale și de orizontale ortogonale, și nenumărate variațiuni: planuri viu colorate, gri sau albăstrii pe fond alb; linii cenușii sau negre mai mult sau mai puțin largi, lungi sau dese, apoi colorate.

PARCURS BIOGRAFIC

• Pieter Cornelis Mondriaan, numit Piet Mondrian (Amersfoort, 1872–New York, 1944), pictor olandez, este fiul unor militanți calviniști. Tatăl său concepea afișe; unchiul său, pictor, făcea parte din Școala de la Haga, rudă a celei de la Barbizon. Mondrian devine profesor de desen în 1892, apoi se înscrie la Academia din Amsterdam în atelierul lui A. Allebé și, între 1895 în 1897, la cursurile serale. În 1899, este interesat de teozofie, ramură a filozofiei care vizează cunoașterea lui Dumnezeu prin trăirea mai profundă a vieții interioare. Pictează peisaje ca *Moară pe malul apei* (cca 1900, New York, MOMA). Locuiește în Brabant: *Fermă la Nistelrode* (1904, Haga, Gm.).

• Petrece vara lui 1908 în Zelandia, la Domburg, și suferă influența fovismului *(Moară în soare,* 1908, Haga; *Copac roșu,* 1908, *id.*) și a lui E. Munch *(Pădure lângă Oele,* 1908, *id.)*. Mondrian experimentează diferite tendințe neoimpresioniste în seria cu biserici, dune, mare și arbori: *Dună* (1910, *id.*), *Copac argintat* (1912, *id.)*.

• Împreună cu alți pictori, printre care J. Toorop, înființează Cercul de artă modernă și expune la muzeul din Amsterdam, unde descoperă cubismul, care îi poartă pașii spre Paris: *Natură moartă cu vas de ghimbir I* (1911–1912, *id.*).

• În 1912, se instalează la Paris. Expune la Salonul independenților și continuă variațiunile pe tema naturii moarte, a copacului, apropiindu-și geometria cubistă: *Măr în floare* (1912, *id.)* și *Natură moartă II (id.)*. Suprimă a treia dimensiune în *Compoziție nr. 7* (1913, New York, Guggenheim) și în *Compoziție ovală* (*id.*, Amsterdam), apoi reintroduce culoarea în *Compoziție ovală cu culori luminoase* (*id.*, New York, MOMA), *Compoziție nr. 9, fațadă albastră (id.)* și *Compoziție în albastru, gri și roz (id.*, Otterlo, K.M.).

• Întors în Țările de Jos, la Domburg, în 1914, și blocat de război, Mondrian își reia vechile teme seriale, dar le tratează de data aceasta prin mijlocirea semnelor + și – (plus, minus): *Compoziție nr. 5* (1914, New York), *Dig și ocean* (1915, Otterlo) și *Compoziție* (1916, New York, Guggenheim). Îl întâlnește pe T. Van Doesburg, care pregătește în colaborare cu alți pictori, printre care B. Van der Leck și G. Vantongerloo, revista de avangardă *De Stijl* (octombrie 1917). Mondrian participă la ea foarte activ între 1917 și 1922; articolele sale vor contura doctrina grupului.

• Descoperirea în 1916 a planurilor egale și a culorilor pure de către Van der Leck este decisivă pentru evoluția lui Mondrian. Construiește *Compoziție în albastru B* (1917, Otterlo), *Compoziție nr. 3 cu planuri colorate* (*id.*, Haga, Gm.), restrânge structura în *Compoziție. Romb cu linii gri* (1918, Haga) și pictează *Compoziție. Planuri de culoare luminoasă cu linii gri* (1919, Otterlo).

• Anii 1920 vor marca o schimbare. Mondrian revine la Paris; își expune teoria despre „neoplasticism" în *Realitate naturală și realitate abstractă* și o ilustrează prin *Compoziție cu roșu, galben și albastru* (1921, Haga, Gm.; 1927, Houston), *Compoziție în romb cu roșu, galben și albastru* (1921–1925, Washington) și *Compoziție nr. 2 cu linii negre* (1930, Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum). Participă la expozițiile grupului la Paris, Londra, Amsterdam și Haga; o expoziție personală îi este consacrată la muzeul din Amsterdam, în 1922. Anul următor, grupul De Stijl ocupă simezele Galeriei L. Rosenberg. Mondrian îl cunoaște aici pe viitorul său biograf, Michel Seuphor.

• În urma unui dezacord cu Van Doesburg, Mondrian părăsește De Stijl în 1924. Se apropie de grupul Cercle et carré în 1929, devenit Abstraction-Création în 1932. Creează *Compoziție cu linii galbene* (1933, Haga, Gm.), vestitoare a ultimei sale maniere, și pictează *Compoziție*

(1933, New York), *Compoziție cu albastru și galben* (1936, Düsseldorf, K.N.W.) și *Compoziție în roșu, albastru și alb II* (1937, Paris).
• În toamna lui 1938, în ajunul războiului, se refugiază la Londra și apoi la New York, în 1940: *Place de la Concorde* (1938–1943, Dallas), *Trafalgar Square* (1940–1943, New York, MOMA), *Compoziție Londra* (1940–1942, New York, Buffalo, Albright-Knox A.G.). Galeria americană Dudensing îi expune pânzele, printre care *New York City I* (1941–1942, Paris).
• Ultimele sale opere reintroduc culoarea într-o manieră semnificativă: *Broadway Boogie-woogie* (1942–1943, New York) și *Victory Boogie-woogie* (1943–1944, Haga, Gm.), neterminată. Bolnav de pneumonie, Mondrian moare la 1 februarie 1944.

În timpul vieții, Mondrian a avut numeroși discipoli: T. Van Doesburg (până în 1926), G. Vantongerloo, apoi francezul J. Gorin. Influența sa asupra unor artiști din Bauhaus este evidentă. A lăsat numeroase texte teoretice.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Bisericile, copacii, marea, dunele, morile de vânt, râurile constituie subiectul primelor opere ale lui Mondrian înainte de a se transforma în *Compoziție*. New Yorkul îi oferă arhitectura și muzica sa. Artistul pictează în ulei pe formate de dimensiuni medii.
Negustorul L. Rosenberg îl face cunoscut; colecționarii operei sale, printre care K. Drier, sunt puțini la număr.
După Țările de Jos (Amsterdam, regiunea Brabant, Domburg în Zelandia), Mondrian pictează în principal la Paris și New York .
Teozofia, fovismul lui J. Sluyters, arta lui Munch, a lui *van Gogh și *Seurat influențează evoluția lui Mondrian. Împrumută elemente plastice de la J. Toorop. Parisul îi dezvăluie cubismul, B. Van der Leck, planurile sale colorate.

• La început, până în 1907, Mondrian pictează peisaje în tradiția Școlii din Haga și a impresioniștilor (G.H. Breitner), apoi a fovilor olandezi. Îl admiră pe van Gogh și divizionismul lui Seurat. Va scrie în 1942: „Primul lucru de schimbat în pictura mea a fost culoarea; am înlocuit culoarea naturală prin culoarea pură. Am ajuns să înțeleg că nu se pot reprezenta culorile naturii pe pânză". Către 1910, paleta sa se luminează și tușa se divizează, amintind stilul lui Toorop *(Dună)*.
• În 1912, realitatea motivului începe să se șteargă în beneficiul redării subiective a formei și a culorii. Adeziunea sa la teozofie îl face să caute o materializare a formei ideale, Absolutul, Adevărul universal. Înțelege importanța cubismului lui Cézanne *(Natură moartă cu vas de ghimbir I)*. Din cubismul analitic reține paleta monocromă ocru și gri, cadrul oval și estomparea contururilor. Construiește un eșafod dintr-o multitudine de verticale și de

UN MARE MAESTRU

◆ Mondrian este celebru încă din timpul vieții, din 1937, în Europa și în Statele Unite ale Americii, într-un mic nucleu de amatori. Chiar dacă cunoaște o glorie postumă imediată – retrospective la New York (1945), Amsterdam (1946) și Basel (1947), radicalismul artei sale rămâne multă vreme greșit înțeles. Galeria Denis René nu îl prezintă la Paris decât în 1957, iar prima sa retrospectivă franceză are loc la Orangerie în 1969.
◆ Pictor de ruptură, Mondrian impune foarte devreme în secol, în 1913, o construcție exemplară a abstracției geometrice ca element distructiv – după termenii săi – a tradiției picturale a Renașterii. Propune o redefinire a picturii, fondată pe o lectură universală.
◆ Mondrian vrea ca „fiecare operă să fie un pas înainte" pentru a ajunge la „o nouă împlinire a formei", dincolo de simpla reprezentare a naturii.
◆ Se eliberează de subiect în beneficiul unor *Compoziții* seriale. Subiectele sale, mai întâi extrase din natură, devin construcții geometrice ortogonale, cu forme epurate până la absolut; curba și unghiurile ascuțite sunt înlăturate. Favorizează culoarea pură, raporturile între culoare și non-culoare, concepe câteva opere în negru și alb. Inventează neoplasticismul.
◆ Teozofia constituie unul dintre fundamentele demersului său estetic: materializarea Absolutului.

orizontale, în tonuri de roz, albastru-luminos, brun-gălbui, care se substituie obiectelor *(Măr în floare* și *Natură moartă II)*. Abandonează orice referință realistă și trece la o abstracție aproape totală *(Compoziție ovală)*.

• În 1914, pictorul reflectează asupra divizării pânzei și a repartiției planurilor colorate pentru a atinge „limbajul pictural universal", Absolutul. Exclude orice percepție „particulară", orice identitate a formei. Își construiește limbajul cu ajutorul semnelor „plus" și „minus" (+ și –), structurate într-un ritm orizontal-vertical, principiu universal al masculinului ridicat și al femininului culcat, al spiritualului și materialului, va mărturisi el mai târziu *(Dig și ocean)*.

• De la întâlnirea cu Van der Leck în 1916, Mondrian reține tehnica „exactă" în opoziție cu cea aleatorie a cubiștilor *(Compoziție în albastru B)*. Anul următor, artistul construiește aplaturi dreptunghiulare de culori pure *(Compoziție nr. 3 cu planuri colorate)*. În 1918, planurile sale se întâlnesc; fiecare latură a dreptunghiurilor devine comună cu cel puțin două aplaturi; trăsătura obținută este îngroșată și înnegrită de artist. Spațiul astfel mai puțin segmentat capătă o dimensiune calmă, nobilă și „deschisă" *(Compoziție în planuri colorate cu contururi gri)*.

• În același an, Mondrian inaugurează compozițiile în romb în care introduce un sistem dublu de perpendiculare determinând module. Dreptunghiurile plutesc, nu mai există „fundal". Pictorul distruge opoziția figură-fond, dar ritmul și repetiția sunt încă „particularități care reprezintă un obstacol în calea dorinței sale spre absolut *(Compoziție. Planuri de culoare luminoasă cu linii gri)*. Nu rupe niciodată raporturile de opoziție, căci fiecare element este, după el, „determinat de contrariul său", ceea ce este chiar fundamentul neoplasticismului (1920). Marea nu poate fi înfățișată printr-o orizontală abstractă, copacul de o verticală; este nevoie de o dialectică aptă să garanteze neutralizarea reciprocă dintre verticalitate și orizontalitate și pentru a anihila orice „particularitate" (Y.A. Bois, 1982).

• Traducerea literală a „Nieuwe Beelding" (neoplasticism) este „noua imagine" pe care Mondrian o aplică lumii. Corespondența sa plastică trece prin opoziția dintre culorile primare puse în aplat (roșu, albastru, galben) și non-culori (negru, gri, alb), dintre verticale și orizontale, dintre dimensiunea mică și cea mare, dintre linie și suprafața colorată *(Compoziție cu roșu, galben și albastru)*.

• În 1932, Mondrian își cadrilează pânza cu ajutorul liniilor duble negre, paralele și apropiate, care o traversează dintr-o parte în alta. Apoi le colorează. Ele nu se întretaie.

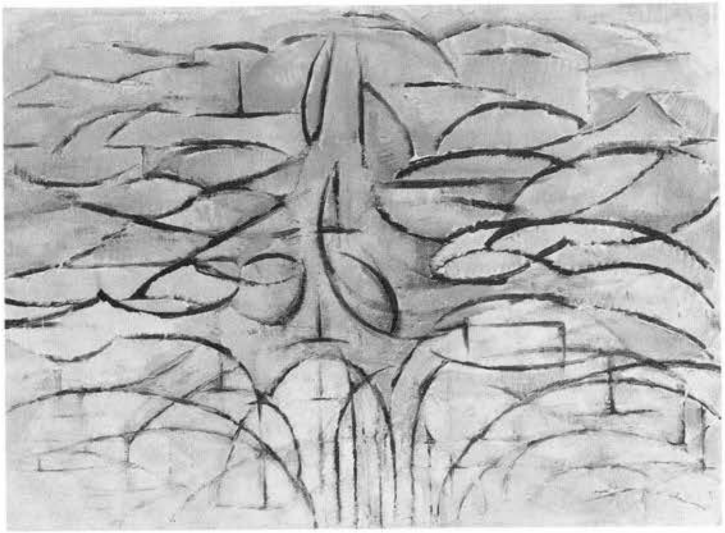
• În 1937, după pătrat și romb urmează grila cu trama strânsă. Culoarea este redusă și aruncată la marginea pânzei *(Compoziție în roșu, albastru și alb II)*.

• La sosirea la New York, în 1940, orașul cu străzi drepte, răsunând de jazz, îl fascinează. Motivul său în grilă se colorează de ritm muzical, în timp ce fondul rămâne alb, iar negrul dispare total *(New York City)*. Ulterior, mici pătrate de culoare sau în gri-luminos se multiplică în lungul liniilor deasupra sau dedesubtul cărora alunecă sau se suprapun dreptunghiuri colorate *(Broadway Boogie-woogie)*.

OPERE CARACTERISTICE

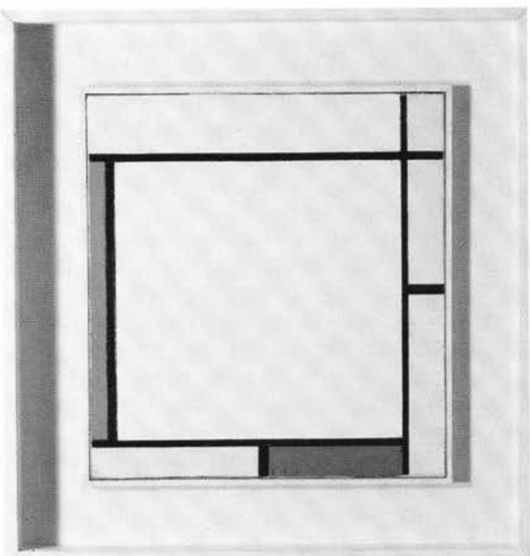
Mondrian a pictat 1 123 de pânze.

Pădure lângă Oele, 1908, Haga, Gm.
Copac argintat, 1912, Haga, Gm.
Natură moartă cu vas de ghimbir I, 1911–1912, Haga, Gm.
Măr în floare, 1912, Haga, Gm.
Compoziție ovală, 1913, Amsterdam, S.M.
Compoziție nr. 5, 1914, New York, MOMA
Dig și ocean, 1915, Otterlo, K.M.
Compoziție în albastru B, 1917, Otterlo, K.M.
Compoziție. Romb în linii gri, 1918, Haga, Gm.
Compoziție. Planuri de culoare luminoasă cu linii gri, 1919, Otterlo, K.M.
Compoziție în romb cu roșu, galben și albastru, 1921–1925, Washington, N.G.
Compoziție cu roșu, galben și albastru, 1927, Houston, Menil Collection
Compoziție, 1933, New York, MOMA
Compoziție în roșu, albastru și alb II, 1937, Paris, M.N.A.M.
Place de la Concorde, 1938–1943, Dallas, M.A.
New York City I, 1941–1942, Paris, M.N.A.M.
Broadway Boogie-woogie, 1942–1943, New York, MOMA



Măr în floare
cca 1912. Ulei pe pânză, 78 x 106 cm, Haga, Gemeentemuseum

*Acest arbore din perioada cubistă a lui Mondrian și-a pierdut valoarea de obiect real. Artistul renunță la forma descriptivă a limbajului pictural în beneficiul unei compoziții eliptice și centripete, decupate în curbe și în linii pur grafice, plane și dinamice care se substituie tradiționalelor ramuri și ramificații, nu în perspectiva semiologică a lui *Picasso sau *Braque, ci pentru unificarea câmpului pictural al tabloului. Tentele în camaieu sunt caracteristice operelor de debut.*



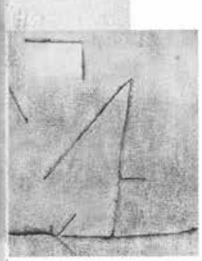
Compoziție cu roșu, galben și albastru
1927. Ulei pe pânză, 39,5 x 35 cm, Houston, Menil Collection

Această operă caracteristică a neoplasticismului este riguros structurată. Ea relevă dialectica proprie lui Mondrian: liniile verticale și orizontalele negre se încrucișează în unghi drept; pătratele de culoare primară – galben, roșu, albastru – sunt ecoul non-culorii în tente de gri-albăstrui; pătratul central, perfect delimitat, se opune dreptunghiurilor de culoare, împinse spre extremitățile tabloului.
Verdele este exclus din această pânză ca și din ansambul operei lui Mondrian: această culoare reprezintă esența însăși a naturii pe care artistul o combate în plastica sa pentru a ajunge la forma absolută. Teozofia plasează reprezentarea naturii la scara cea mai de jos a valorilor.

BIBLIOGRAFIE

M. Seuphor, *Piet Mondrian,* éd. Archimbaud, Paris 1956, rééd. Séguier, 1987; M.G. Ottolenghi, *Tout l'œuvre peint de Mondrian,* Flammarion, Paris, 1976; *Mondrian,* catal. exp., Éd. Maeght, Saint-Paul-de-Vence, 1985; *Mondrian,* catal. exp., Haga, New York, 1994–1995, R.P. Welsh, *Catalogue Raisonné of the Naturalistic Works,* vol. I; J.M. Joosteh, *Catalogue Raisonné of the Work of 1911–1944,* V + K Publishing / Inmerc, Blaricum, Cercle d'Art, Paris, 1998.

Klee



Opera lui Klee, „pictor-poet", acuarelist și teoretician inclasabil și autentic, este imposibil de despărțit de muzică. Compoziția, linia, culoarea, măsura, ritmul și acordurile concură la o plastică unde se amestecă motive geometrice, adesea în șah, cu trimiteri la temele naturii și la cosmos. Delicatețea cromatismului său luminos nu exclude tonurile susținute.

PARCURS BIOGRAFIC

• Pictorul elvețian Paul Klee (Münchenbuchsee, 1879–Muralto-Locarno, 1940) își petrece copilăria la Berna. Ezită între o carieră de violonist (părinții sunt muzicieni) și una de pictor. În 1900, se înscrie la Academia din München și pentru scurtă vreme studiază cu F. von Stuck. În următorii doi ani, călătorește în Italia. Revenit la Berna, cântă în orchestra municipală pentru a se întreține. Paralel, creează îndeosebi acuarele, desene și gravuri.

• Între 1905–1906, vizitează Berlinul și expozițiile lui de artă contemporană. La Paris, explorează Luvrul, apoi se instalează cu soția, pianista I. Stumpf, la München, centrul activ al Jugendstil-ului, și expune cu artiștii Secession-ului münchenez. Studiază gravurile lui W. Blake, *Goya și J. Ensor și opera lui *van Gogh și *Cézanne. În 1910, pictează *Tânără cu ulcior* (Berna); prima sa expoziție la muzeul din Berna este un succes.

• În 1911, Klee îi întâlnește pe membrii grupării Der Blaue Reiter, printre care pe W. *Kandinsky și F. Marc, și descoperă cubismul. Ilustrează *Eseul despre lumină* al lui R. Delaunay și realizează acuarelele: *În carieră* (1913, Berna) și *Câmp de luptă* (*id.*, Basel, Galeria Beyeler).

• Călătoria în Tunisia cu A. Macke și F. Marc, în aprilie 1914, la Hammamet și Kairouan, îi revelează culoarea: *Motiv din Hammamet* (1914, Basel), *Saint-Germain près de Tunis* (*id.*, Paris, M.N.A.M.).

• La izbucnirea războiului este mobilizat, separat de prietenii săi. Demobilizat în 1918, redactează un eseu despre elementele artei grafice, pictează acuarele și desenează. În 1920, publică scrieri teoretice; îi sunt consacrate monografii, iar Galeria Goltz din München îi expune operele, printre care *Cacadémoniaque* (1916, Berna), *Îngeri colorați* (1917, Elveția, colecție particulară), *Sub steaua neagră* (1918, Basel, Km.), *Villa R.* (1919, *id.*). În noiembrie 1920, Gropius îl invită să predea la Bauhaus; Klee se instalează la Weimer. Lucrează plecând de la motive liniare trasate cu rigla: *Înlănțuire* (1920, Berna, Km., Fundația P. Klee), *Gradație de cristal* (1921, Basel), *Castel în Spania* (1922, Berna, Km., Fundația P. Klee), *Eros* (1923, Lucerna, Galeria Rosengart) – unde menține neregularitatea ductului tras cu mâna nesprijinită – *Analiza diverselor perversități* (1922, Paris, M.N.A.M.), *Peisaj cu copil* (1923, Grenoble, M.A.M.) – cărora le asociază încă două picturi: *Loc afectat* (1922, Berna), *Ventriloc strigător* (1923, New York). Culorile se înscriu în această geometrie, iar „sonoritățile" care le corespund stabilesc un joc de relații cu motivele simplificate ale copacilor, păsărilor, lunii, corpurilor...

• După o călătorie în Sicilia, în 1924, urmează destinul Bauhausului, mutat la Dessau (*Sonoritate veche*, 1925, Basel), asociază intim pedagogia și activitatea creatoare. Între 1926 și 1931, călătorește în Europa și în Egipt: *Vile florentine* (1926, Paris), *Portretul unui acrobat* (1927, New York, MOMA), *Pisică și pasăre* (1928, *id.*), *Drum principal și drum secundar* (1929, Köln, Km.). Pentru jubileul său, MOMA îi organizează o retrospectivă.

• Plictisit de Bauhaus, Klee acceptă din 1931 o catedră de tehnică picturală la Academia din Düsseldorf. În 1933, este destituit de naziști care consideră șaptesprezece dintre operele sale „artă degenerată". Revine la Berna unde, bucurându-se de un succes din ce în ce mai mare, pregătește marea expoziție din 1935 în care va prezenta printre altele *Pătratele magice* și tablourile sale „divizioniste": *În ritm* (1930, Paris), *Piramida* (1930, Berna, Km., Fundația P. Klee), *Măsurile individualizate ale straturilor* (*id.*), *Ad Parnassum* (1932, New York), *Înflorit* (1934, Winterthur, Km.) și *Lumină și bolți* (1935, Berna, Km., Fond. H și M. Rupf).

• Klee suferă de sclerodermie, crizele devenind mai frecvente. Angoasa îi cuprinde operele: *Teama* (1934, New York, colecția Rockefeller). Vocabularul „primitivist" împrumută din desenele copiilor sau din vise. Între 1937 și 1939, labirintul și hieroglifa îi invadează tablourile: *Legendele Nilului* (1937, Berna), *Luptă armonizată* (*id.*, Berna Km., Fundația P. Klee), *Port și ambarcațiuni cu pânze* (*id.*, Paris).

• Al doilea război mondial și apropierea morții îi inspiră *Explozie de teamă III* (1939, Berna), *Înger încă feminin (id.)*, *Moartea și focul* (1940, *id.)*. Imaginile funeste sunt însoțite de viziuni mai senine, de motive vesele și lejere ca *Frumoasa grădinăreasă* (1939, *id.*), *Flora cu stâncă* (1940, *ibid.*).

Dacă Klee își extrage inspirația din istoria vremurilor pe care le trăiește, singularitatea universului său își pune o amprentă și mai pregnantă asupra operei. Învățăturile teoretice și pedagogia sunt intim legate de activitatea sa de desenator, de gravor și de pictor. *Jurnalul* artistului a fost publicat de fiul său, Felix. Fundația P. Klee a fost creată în 1946; ea a depus operele artistului la muzeul din Berna, în 1952.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Subiectele lui Klee acoperă o plajă infinită, mergând de la motive figurative (personaje, peisaje terestre, acvatice și celeste) la forme geometrice sobre și polimorfe (săgeți, cruci, stele, puncte, linii, șah, trame, paralele, oblice, labirinturi) și la scrisuri (pictograme, ideograme, hieroglife). Operele sale, acuarele sau guașe, au un format adesea limitat la dimensiunea unei foi de scris. Uleiurile și pastelurile, pe pânză sau pe hârtie de ziar, sunt de dimensiuni medii și mari.
Klee este încurajat de galeriile germane Thannhauser și Goltz la München, Flechtheim din Berlin și de galeriile pariziene D.H. Kahnweiler, Vavin-Raspail și Louis Simon. Numeroși colecționari și muzee îi achiziționează opera.
A locuit la Berna, Berlin, München, Weimar, Dessau și a călătorit prin Italia. La Paris îi descoperă pe *Rembrandt, *Leonardo da Vinci și Goya și nu apreciază avangarda; la Berlin este impresionat de van Gogh, Cézanne și *Matisse. Are legături cu Blaue Reiter și este interesat de cubism. Călătoria în Tunisia îi aduce revelația culorii.

• Încă de la început, se îndepărtează de tradiția clasică și de arta timpului său, fiind preocupat de echilibrul liniei și al culorii, utilizată în degradeuri întunecate de roz și de verde care depășesc conturul. Îl plac efectele monocrome, recurge la o formă de simbolism. Desenul și acuarela delicat colorate se înscriu în tradiția Blaue Reiter. Uleiurile sale, puțin numeroase înainte de 1914, înfățișează o libertate de expresie, un echilibru al compoziției și o armonie a tonurilor împrumutate timid de la van Gogh și Delaunay, Cézanne și cubism *(În carieră)*.
• Tunisia îi provoacă un șoc: „Culoarea mă reține, nu am nevoie să o caut", scrie artistul. Gândește culoarea ca un echivalent al spațiului, mișcării, timpului și muzicii. Abandonează regulile tradiționale ale peisajului pentru a integra cromatismului său cald vibrații plastice *(Motiv din Hammamet)*. Războiul îi frânează elanul, dar amintirea colorată a Tunisiei îi hrănește imaginația și îl antrenează către o libertate formală, plină de fantezie *(Cacadémoniaque)*.
• Din 1920, Klee elaborează progresiv construcții geometrice unde forma evoluează către o expresie pură, subiectivă și intuitivă, animată de finețea cristalină, vibrantă și transparentă a acuarelei *(Gradație de cristal)*. Trasează cu rigla motive geometrice, paralele *(Înlănțuire)*, cu unghiuri ascuțite *(Eros)* sau văzute în perspectivă. Creează cu mâna liberă și nesprijinită un grafism insolit și aerian, cu o scriitură intensă, menținând iregularitatea poetică și vibrantă a ductului *(Analiza diverselor perversități)* sau amestecă cele două stiluri: pe un fond geometric, unde se înscriu cercetările sale asupra cromatismului, desenează motive în curbe *(Loc afectat)*.
• „Arta nu reproduce vizibilul, ci face vizibilul", scrie Klee. Artistul nu reprezintă servil natura, dar nici nu se îndepărtează total de ea. Imaginile sale fac să apară forme născute din asociații

UN MARE MAESTRU

◆ Klee accede la notorietate rapid. Este consacrat în 1935, descoperit de public în 1960. Retrospectivele sale cele mai recente sunt cele de la M.N.A.M din Paris în 1985 și MOMA din New York în 1987.
◆ Dacă arta lui Klee se înscrie în avangardă, maestrul acuarelei rămâne marginal: „În această lume, sunt insesizabil [...]" (epitaf extras din *Jurnal*).
◆ Originalitatea și extrema diversitate a limbajului tematic, varietatea surselor de inspirație, bogăția desenului și a formelor, singularitatea expresiei cromatice, reflecțiile asupra formatului, nenumăratele tehnici mixte și de material indică un inventar prolix.

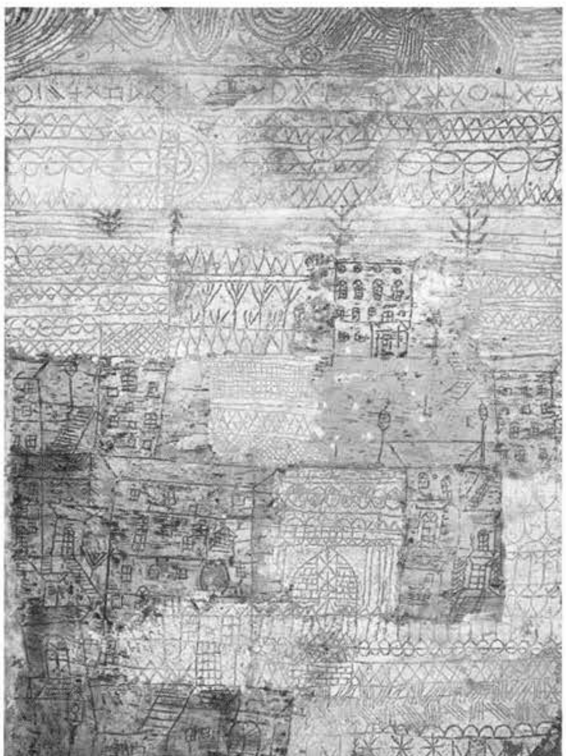
și „alte adevăruri latente în excedent". Muzicalitatea se exprimă în sunetul grafismelor și în ritmul liniilor, scandate de acorduri colorate armonioase sau armonice, măsurate sau în măsură. Dacă desenul rămâne instrumentul major al reflecției sale și nu își pierde niciodată autonomia, culoarea ocupă un loc central, bazată pe tente „terestre, intermediare și cosmice". Primele sunt naturaliste și intuitive, următoarele se referă la cele șapte culori ale curcubeului, iar ultimele se înscriu în cercul celor șase culori fundamentale, completate de alb și negru.

• Inițierea sa în tapiserie îl duce spre fracționarea și repetiția motivului, ajungând la un „divizionism" compus dintr-un mozaic de culori, unde fiecare teselă este reprezentată de o tușă neregulată și apropiată ca ton de cea vecină *(Ad Parnassum)*; textura tapiseriei îi sugerează împăstări plastice în șah *(În ritm)*.

• Klee știe însă să rupă structura geometrică și să revină la figurativ *(Pisică și pasăre)*, face geometria mai ușoară, deranjând simetria *(Drum principal...)* sau îndulcind cu o execuție mai „manuală" conturul formelor geometrice (*Vile florentine*). Când abordează abstracțiunea, titlul tabloului rămâne concret *(Sonoritate veche)*, aranjamentele geometrice servesc drept suporturi tematice (*Grădina unui castel*, 1931, New York, MOMA).

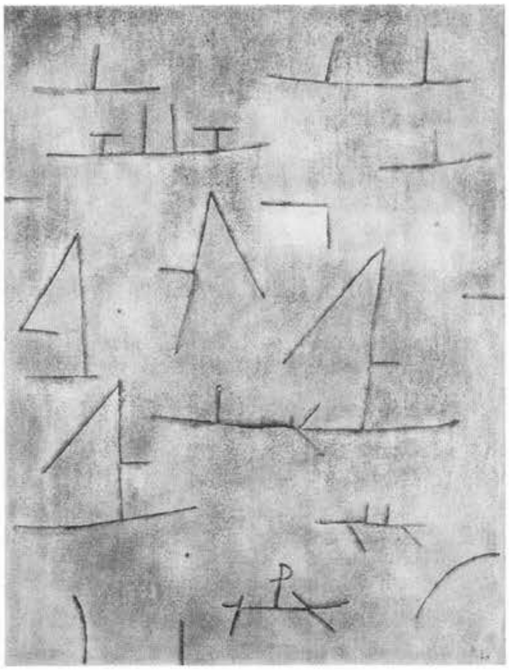
• După 1935, deși bolnav și slăbit, Klee revine la căutările formale și ritmice ale Bauhausului. Opune culoarea și motivele, aducând în scenă planuri colorate geometrice de mărime diferită, în timp ce drepte sau curbe închise, aproximativ subliniate *(Port și veliere)*, se transformă uneori într-o scriere hieroglifică *(Legendele Nilului)* sau amintind de alfabetul poetic al tinereții. Afirmă astfel că „a scrie și a desena sunt identice în ceea ce au ele mai adânc".

• Opera sa târzie traduce neliniștea, tristețea și moartea, cu personaje tragice cu trăsături figurative „primitive" relevând un traseu infantil. Extrema economie de mijloace este de asemenea proprie modalității de tratare plastică a ultimelor subiecte, care implică opoziția viguroasă și simbolică la hitlerism *(Explozie de teamă III)* sau viziunea împăcată și fericită a apropierii morții *(Flora cu stâncă)*.



Vile florentine
1926. Ulei pe pânză, 49,5 x 36,5 cm, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou

Pe o preparație groasă, Klee pregătește un șah și înscrie în el motive incizate sau desenate. Fundalurile sale geometrice, aici neregulate, amintesc acuarelele tunisiene. Gama de rozuri fanate și de galben-ocru, dulce și poetic, evocă armoniile colorate ale vilelor florentine. Interpenetrarea dintre dreptunghiurile colorate și dreptele și curbele gravate evită orice simetrie. Traseele fac să alterneze elemente apropiate de pictogramă sau de ideogramă cu reprezentările „figurative": Klee proiectează fațadele vilelor pe planul tabloului, dar păstrează câteva puncte de vedere în perspectivă în redarea scărilor.



Port și veliere
1937. Ulei pe pânză, 80 x 60,5 cm, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou

În acest tablou executat cu câțiva ani înainte de moarte, planurile de culori arbitrare și difuze, vaporoase și blânde, animă fundalul într-un efect de pastel. Finețea grafismului, metaforă a lejerității velierelor, plutește în acest spațiu mai mult cosmic decât acvatic. Totuși triunghiurile colorate ale pânzelor sunt limpede încercuite. Orientate ușor diferit, ele sugerează mișcarea dată de o briză lejeră care se strecoară în acest labirint portuar.

OPERE CARACTERISTICE

Catalogul operelor lui Paul Klee numără mai mult de 9 000 titluri, dintre care 5 000 sunt foi de desen.

Tânără cu ulcior, 1910, Berna, colecția F. Klee
În carieră, 1913, Berna, colecția F. Klee
Motiv din Hammamet, 1914, Basel, Km.
Cacadémoniaque, 1916, Berna, Km., Fundația P. Klee
Gradație de cristal, 1921, Basel, Km.
Loc afectat, 1922, Berna, Km., Fundația P. Klee
Eros, 1923, Lucerna, Galeria Rosengart
Ventriloc strigător, 1923, New York, M.M.
Sonoritate veche, 1925, Basel, Km.
Vile florentine, 1926, Paris, M.N.A.M.
Pisică și pasăre, 1928, New York, MOMA
În ritm, 1930, Paris, M.N.A.M
Ad Parnassum, 1932, New York, MOMA
Legendele Nilului, 1937, Berna, Km., Fundația P. Klee
Port și veliere, 1937, Paris, M.N.A.M
Explozie de teamă III, 1939, Berna, Km., Fundația P. Klee
Flora cu stâncă, 1940, Berna, Km., Fundația P. Klee

BIBLIOGRAFIE

Paul Klee, *Journal,* Grasset, Paris, 1959, réimp. 1982; *Klee et la musique,* catal. exp., éd. Georges-Pompidou, Paris, 1985; *Klee,* catal. exp., Fond. P. Gianadda, Martigny, 1985; C. Naubert-Riser, *Klee,* Hazan, Paris, 1988; J.-Léger Chalumeau, *Klee,* éd. Cercle d'Art, Paris, 1995.

Duchamp



Duchamp, marginal, liber și cultivat, pesimist și ironic, procedează, după o scurtă reverență făcută spiritului epocii, la dinamitarea valorilor artistice, introducând în operele sale obiecte din cotidian. Invențiile sale dada, deconcertante, enigmatice, absurde și poetice ucid însăși concepția despre artă.

PARCURS BIOGRAFIC

• Marcel Duchamp (Blainville, Seine-Maritime, 1887–Neuilly-sur-Seine, 1968), artist francez, aparține unei familii burgheze care va număra încă doi mari artiști, pe frații săi Jacques Villon și Raymond Duchamp-Villon.

• Duchamp începe să picteze în 1902, studiază la Paris între 1904 și 1905 la Academia Julian. La vremea respectivă, arta sa se situează între neoimpresionism (*Peisaj la Blainville,* 1902, Milano, colecția A. Schwartz), fovism și cubism (*Femeie goală în lighean,* 1910, colecție particulară) și simbolism (*Portretul doctorului Dumouchel,* 1910, Philadelphia; *Paradisul,* 1910–1911, *id.*). *Cézanne este prezent în *Partida de șah* (1911, *id.*), *Matisse în *Tânăr și tânără primăvara* (*id.*, Milano, colecția A. Schwartz).

• În 1911, la Puteaux, îi întâlnește la frații lui pe cei pe care *Braque îi numește „cubistori": A. Gleizes, R. de La Fresnaye, J. Metzinger. Duchamp creează *Sonata* (1911, Philadelphia, M.A.), *Yvonne și Madeleine ciopârțite (id.)* și *Portret* (numit *Dulcineea, id.*).

• Plecând de la cubismul futurist al lui F. Kupka și de la cromolitografia lui É.J. Marey, compune *Portretul jucătorilor de șah (id.), Râșnița de cafea* (*id.* Londra), *Tânăr trist într-un tren* (*id.*, Veneția), *Nud coborând o scară nr. 1* (1911, Philadelphia, M.A.) și, mai cu seamă, *Nud coborând o scară nr. 2* (1912, *id.*), respinse la Salonul independenților, ulterior expuse la Armory Show la New York, în 1913, unde declanșează un imens scandal. *Mireasa* (1912, *id.*), *Regele și regina înconjurați de nuduri iuți* (1912, *id.*) au aceeași vână cubofuturistă. O adaptare teatrală a primilor suprarealiști timpurii, *Impresii din Africa* (1911–1912) de R. Roussel, îl fascinează. În perioada în care este bibliotecar la Sainte-Geneviève (1912–1914), reflectează asupra celei de a patra dimensiuni și a implicării ei în artă.

• Ruptura artistică se produce atunci când Duchamp are douăzeci și cinci de ani: pictează pe sticlă *Glisieră conținând o moară de apă (din metale înrudite)* (1913–1915, Philadelphia), montează cutia cu *3 opriri etalon* (1913, New York, MOMA), anunțând viitoarea lui invenție, *ready-made,* din 1916. Picturile sale sunt provocatoare: *Pisălogul de ciocolată* (1914, *id.*), *Rețele de stopat* (*id.*, New York), *Nouă moluște fermentate* (1914–1915, Paris).

• Reformat în august 1915, îl întâlnește pe F. Picabia la New York, unde implantează dadaismul. Lucrează la *Marea sticlă,* numită *Mireasa dezbrăcată de cei care nu au luat-o în căsătorie, chiar* (1915–1923, Philadelphia). Agresivitatea *Fântânii,* un urinoar expus în chip de operă de artă în 1917, marchează revoluția obiectelor *ready-made.* În 1918, Duchamp semnează ultima sa pictură pe pânză, *Tu m'* (New Haven).

• Creații *ready-made* pictate precum *L.H.O.O.Q.* (1919, Philadelphia), versiunea mustăcioasă a *Giocondei,* experiențele asupra percepției reliefului, *Rotativă plăci sticlă* (*Optică de precizie,* 1920, New Haven), apoi pasiunea sa pentru șah, care constituie modalitatea de a-și câștiga existența, îi mobilizează energia între 1923 și 1934.

• În 1942, Duchamp trăiește la New York viața exilaților împreună cu suprarealiștii A. Breton, *Ernst, A. Masson, Y. Tanguy. Între 1946 și 1966

lucrează la elaborarea unui asamblaj, *Date fiind: 1. căderea de apă, 2. gazul de luminat* (Philadelphia, M.A.). Din 1955, este cetățean american.

Duchamp moare în Franța în 2 octombrie 1968. Simbol al libertății absolute, lasă de asemenea și texte. Obiectele *ready-made* îi inspiră pe artiștii neodadaismului, ai noului realism și ai pop art-ului. *Rotoreliefurile* sale anunță arta optică și cinetică.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

La începuturile sale, Duchamp iubește peisajul, portretul, nudul, scena de gen. Între 1912 și 1918 pictează opere erotice, enigmatice, și discuri optice colorate. Se exprimă în toate formatele, pe pânză, carton și sticlă.
Cuplul de mecena W. și L. Arensberg îi cumpără din 1915 aproape toate creațiile, astăzi prezentate în muzeul din Philadelphia.
Primele sale pânze se nasc din neoimpresionism, din simbolism, nabism, fovism, cubism și futurism. Artistul trăiește la Paris și mai ales la New York.

• Între 1902 și 1911, operele lui poartă amprenta lui Cézanne și Matisse. Se simte apropiat de simbolismul silențios al lui O. Redon. Originalitatea lui se exprimă deja în mâna aureolată din *Doctorul Dumouchel* și în „distorsiunile" corpului, în portretele „ciopârțite" *Yvonne și Madeleine*, unde „deteriorează" lecția cubistă.
• În succesiunea directă a lui G. Balla, F. Kupka și a fotografului É.J. Marey, operele sale cubofuturiste tind către mișcare, abstracție și mecanizarea formelor. Cu *Nud coborând o scară*, creează „o imagine statică a mișcării". Se distanțează de estetica cubistă și de futuriști, care consideră nudul prohibit, descompunând „obiectul" și mișcarea sub formă de lamele și de tuburi suprapuse.
• *Impresii din Africa* de R. Roussel îl entuziasmează în 1911–1912 pentru „trăsnelile sale insolite". Mașinile bizare, jocurile de cuvinte sunt parte integrantă a umorului exprimat de creațiile sale *(Regele și regina înconjurați de nuduri iuți)*. Pictura „nu trebuie să fie exclusiv vizuală sau retiniană. Ea trebuie să intereseze și materia cenușie". *Glisiera [...], Pisălogul de ciocolată* și *Nouă moluște fermentate* dezorientează atât prin caracterul lor enigmatic, cât si prin titlul propus.
• În 1918, Duchamp dă la o parte „intoxicația cu terebentină" și clamează *Tu m'*, titlu edificator al ultimei sale pânze. De atunci, alege ca suport sticla *(Marea sticlă)* și obiectele *ready-made* în trei sau două dimensiuni: creion pe o reproducere a *Giocondei (L.H.O.O.Q.*, 1919), joc iconoclast dada confirmat de *bărbierita L.H.O.O.Q.*, care atacă pictura occidentală. Este interesat de efectele optice (*Rotativă plăci sticlă*). Pictura va rămâne de altfel pentru el o sursă de inspirație parodică: în 1967–1968 va crea desene și gravuri erotico-umoristice plecând de la *Baia turcească* a lui *Ingres sau de la *Femeie cu ciorapi albi* de *Courbet. Dovedind că „privitorul este cel care face pictura", creația sa arată limitele artei.

UN MARE MAESTRU

◆ Din 1913, *Nud coborând o scară* face din Duchamp francezul cel mai celebru din New York. După moartea sa, notorietatea descrește în rândul publicului.
◆ Artistul rupe în mod radical cu regulile artei. Demersul său intelectual și dadaist tinde către „anti-artă". Bulversează arta celei de a doua jumătăți a secolului XX.
◆ Artistul creează într-o libertate totală. Denunță îngustimea dimensiunii „retiniene" a operei în detrimentul intelectului și al erotismului. Inventează *ready-made* în pictură și mai ales în sculptură.
◆ Duchamp inovează în direcția utilizării materialelor neobișnuite: panouri de sticlă, plumb, minium, praf...

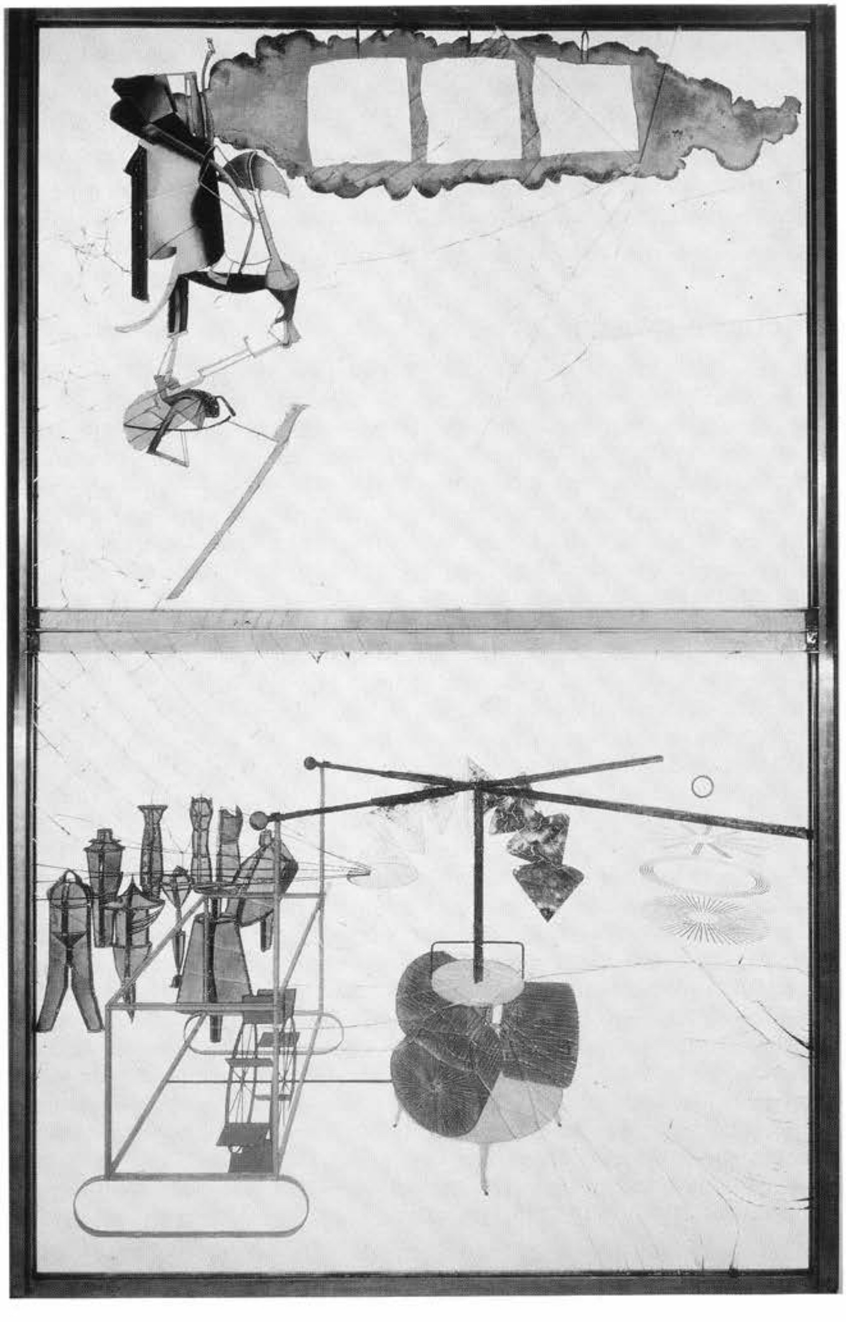
Marea sticlă ▶
numit ***Mireasa dezbrăcată de cei care nu au luat-o în căsătorie, chiar***
1915–1923. Ulei, verni, foaie de plumb, fir de plumb, minium, pilitură de argint, praf pe două panouri de sticlă montate pe aluminiu, lemn și cadru de oțel, 2,725 x 1,758 m, Philadelphia, Museum of Art

Această „mașinărie" neterminată, formată din două plăci de sticlă ridicate vertical una împotriva celeilalte (sparte în timpul unui transport), este inspirată din spectacolul lui Roussel Impresii din Africa, *bogat în ustensile mecanice și dadaiste. Traversată de dorință și erotism, această „expresie intelectuală" reprezintă apogeul mai multor ani de căutări. Duchamp a reportat în perspectivă pe sticlă, în partea de jos, primele sale lucrări* Pisălogul de ciocolată, Glisiera [...], Nouă arătoși suculenți *și a inclus în partea de sus mireasa ca fiind proiecția unui obiect în patru dimensiuni". Celibatarii din Nouă arătoși suculenți sunt condamnați să se masturbeze cum simbolizează* Pisălogul de ciocolată, *alegorie a plăcerii solitare a celibatarului care „își macină ciocolata de unul singur" în timp ce mireasa, cu voalul fluturând găurit de pătrate, ar fi în așteptarea dragostei.*
Opera rămâne enigmatică. Mireasa poate comunica cu celibatarii prin „cutia de scrisori", „șarniera" între două sticle. Ce semnifică străpungerile, „impactele" din dreapta panoului? De ce atâția celibatari și nu există un soț? Dacă această compoziție rămâne una dintre cele mai ermetice ale secolului, titlul este la fel de deconcertant prin prezența lui „chiar" (în franceză même, *având aceeași pronunție cu* m'aime *sau* eux-mêmes*)*
Duchamp notează că Mireasa, *în bogăția ei conceptuală, se situează dincolo de pictură, de artă și că ea „provoacă" gândirea. În această sticlă, artistul sintetizează în mod egal căutările sale asupra mișcării, spațiului și proiecției pe plan, o artă altfel decât retiniană.*

OPERE CARACTERISTICE

Duchamp a creat puține picturi.

Portretul doctorului Dumouchel, 1910, Philadelphia, M.A.
Yvonne și Madeleine ciopârțite, 1911, Philadelphia, M.A.
Râșnița de cafea, 1911, Londra, T.G.
Nud coborând o scară nr. 2, 1912, Philadelphia, M.A.
Glisieră conținând o moară de apă, 1913–1915, Philadelphia, M.A.
Pisălogul de ciocolată, 1914, Philadelphia, M.A.
Rețele de stopat, 1914, New York, MOMA
Nouă arătoși suculenți, 1914–1915, Paris, M.N.A.M.
Marea sticlă, numită *Mireasa dezbracată de cei care nu au luat-o în căsătorie, chiar,* 1915–1923, Philadelphia, M.A.
L.H.O.O.Q., 1919, Philadelphia, M.A.
Rotativă plăci sticlă (Optică de precizie), 1920, New Haven, Yale University, A.G.



BIBLIOGRAFIE

Marcel Duchamp, catal. exp., et catalogue raisonné, éd. du Centre Georges-Pompidou, Paris, 1977; P. Cabanne, *Duchamp et Cie*, Terrail, Paris, 1996.

Ernst



Artist novator și subversiv, Ernst, un „Leonardo al suprarealismului", domină mișcarea dada și mai ales suprarealismul. Imaginația sa debordantă, simțul de observație asupra absurdității lumii, universul său oniric și poetic, hrănit de romantismul și de fantasticul germanic, sunt surprinzătoare. Ernst, inventator neobosit, reînnoiește în permanență mijloacele de expresie; colajul, frotajul, decalcomania și gratajul concurează la crearea unui univers variat, colorat și fantasmagoric.

PARCURS BIOGRAFIC

• Max Ernst (Brühl, Renania, 1891–Paris, 1976), pictor și sculptor francez de origine germană, primește de la tatăl său, învățător și pictor amator, câteva noțiuni de pictură. La Bonn, între 1909 și 1912, îi studiază pe Nietzsche și Freud, istoria artei și literatura germană. Îi admiră pe *Bosch, *Picasso, *Friedrich. Influența lui *van Gogh este sensibilă în *Peisaj cu soare* (1909, colecția Ernst), iar întâlnirea cu H. Arp este determinantă.

• În 1913, frecventează cercul Tânăra Renanie, se împrietenește cu expresionistul A. Macke (*Răstignire,* 1913, Köln, Wallraf-Richartz Museum), descoperă fovismul și cubismul. Sinteza acestor influențe este perceptibilă în *Nemurire* (1913–1914, Tokio, Miami Gallery). Primele gravuri și pânze, legate de gruparea Die Brücke, sunt expuse la Berlin în 1913, la primul Salon de toamnă german, apoi la Bonn și Köln. Mobilizat, își manifestă dezacordul într-o acuarelă, *Lupta peștilor* (1917, colecție particulară). Se însoară; fiul său Jimmy va deveni pictor.

• Descoperirile făcute împreună cu dadaistul H. Arp, în 1919 la Köln, constituie un nou punct de plecare. În colaborare cu anarhistul Baargeld fondează provocatoarea Centrală W/3. Ernst se orientează către un demers mai artistic; creează litografii – *Fiat modes, pereat ars* (1919, colecție particulară) – realizează picturi: *Doamna patroană pe malul râului* (*id.*, Stuttgart, Staatsgalerie), *Marea roată ortocromatică care face dragoste pe măsură* (1919–1920, Paris) sau și *Dada Degas* (*id.*, colecția L. Aragon). Arp și Ernst creează „fatagagas" (*fa*bricarea *ta*blourilor *ga*rantat *ga*zometrice), fotocolaje dada: *Privighetoarea chinezească* (1920, colecție particulară), *The Punching-Ball* sau *Nemurirea lui Buonarotti* (*id.*, Chicago). Dada va dispărea în același an.

• În 1921, Breton îl invită pe Ernst să-și expună colajele, iar P. Eluard îi roagă să-i ilustreze textele. Ernst se instalează la Paris și creează *Elefantul Célèbes* (1921, Londra), *Pubertatea imediată [...]: Pleiadele* (*id.*, Paris, colecție particulară), *Œdipus rex* (1922, Paris), *Ubu împărat* (1923, Paris, M.N.A.M.), *Pietà* sau *Revoluție noaptea* (*id.*, Torino). Expune la Salonul independenților în 1923 și devine principala figură a suprarealismului în pictură. Realizează celebra lucrare *Fecioara Maria pedepsindu-l pe Pruncul Iisus în fața a trei martori* (1926) și construiește tablouri-obiect. Explorează inconștientul mai metodic: *Celor 100 000 de porumbei* (1925, colecție particulară), *Monument cu păsări* (1927, Marsilia), *Bucuria de a trăi* (1927, Londra, colecția R. Penrose), *Marea pădure* (1927, Basel, Km.).

• În 1925, Ernst inventează frotajul: *Fluviul dragostei* (1925, Houston, Menil Collection); *Istoria naturală* (1926). În 1927–1928, aplică procedeul în pictură și îl îmbogățește cu grataje: *Cochilii* (1927, colecție particulară) și *Hoarde* (*id.*, Amsterdam, S.M.). Amprente și fotomontaje completează panoplia tehnicilor utilizate.

• În 1929, Ernst creează romanele-colaje ca *Femeia cu 100 de capete* (1929, ed. de l'Œil) și *O săptămână de bunătate* (1934, ed. J. Bucher). Este considerat de naziști „artist degenerat".

• În anii 1930, practică sculptura, locuiește în vara lui 1934 în Elveția la A. Giacometti. În 1936, își prezintă operele la expoziția newyorkeză „Fantastic Art, Dada, Surrealism".

• Pictorul dezvoltă un univers oniric, vizionar și tulburător, adesea constituit din elemente vegetale și minerale: *Orașul întreg* (1935–1936, Zürich), *Barbari mergând către vest* (1935, New York, colecție particulară), *Peisaj cu germeni de grâu* (1936, Düsseldorf, K.N.W.), *Fizicianul spaniol* (1938, Chicago, colecție particulară). Vizionar, pictează războiul: *Grădina înfulecă-avioane* (1935, Houston), *Îngerul căminului* (1937, Geneva, Galeria J. Krugier).

• În ajunul celui de al doilea război mondial, se desparte de suprarealiști. Fiind cetățean german, este arestat în timpul războiului de poliția regimului de la Vichy și internat în lagărul de la Milles, lângă Marsilia, pentru a fi predat autorităților naziste; reușește însă să emigreze la New

York. Evocă conflictul în *Antipapa* (1941–1942, Veneția, colecția Peggy Guggenheim), *Europa după ploaie* (1941–1942, Hartford) și *Vrăjitoarea* (1941, New York, colecție particulară).
• La New York, în 1941, Ernst se căsătorește cu P. Guggenheim. Tinerii artiști americani sunt sensibili la *Pictură pentru tineri* (1946, Geneva, colecția Krugier), *Tânăr intrigat de zborul unei muște non-euclidiene* (1942–1947, Zürich, colecția Loeffler) și de noua tehnică a *dripping*-ului, la care recurge artistul în *Planeta înspăimântată* (1942, Tel-Aviv, m.).
• În 1943, o întâlnește pe Dorothea Tanning; pentru el începe o perioadă fecundă și liniștită. Cei doi se instalează în munții din Arizona, la Sedona. Ernst creează *Euclid* (1945, Houston), *Ora albastră* (1946–1947, colecție particulară), *Regalul zeilor* (1948, Viena).
• Revenit în Franța în 1953, își stabilește reședința la Paris, în Touraine (Huismes), apoi în Var (Seillans). Produce *Marele Albert* (1957, Houston, Menil Collection), *Fetițe vânând fluturi* (1958), *Căsătoria cerului și pământului* (1962, *id.*), *Serbare la Seillans* (*id.*, Marsilia, Cantini), *Ultima pădure* (1960–1969, colecție particulară) etc. *Pești noctambuli* (1972, Paris, colecție particulară) este una dintre ultimele lui pânze.

Ernst lasă *Scrieri* teoretice. Cariera sa fecundă și variată de pictor, gravor, sculptor, poet și eseist îl plasează printre artiștii cei mai importanți ai secolului XX. Tehnicile sale interesează pictura gestuală americană (*Pollock), pe matieriști (*Dubuffet, A. Tàpies...) și pe tașiști (S. Francis, J. Riopelle...).

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Ernst pictează toate subiectele, raționale sau iraționale, alegorice și metaforice, le intitulează coerent sau nu: forme animaliere și fantastice, umane și umanoide, viziuni panoramice de forme, *Configurații* terestre și celeste.
Se exprimă cel mai adesea în formate mijlocii și mari pentru pictura în ulei, în format mic pentru romanul-colaj, fotomontaj...
Primește comenzi de la câtiva prieteni ca Eluard. Mari muzee europene sau americane, colecții private de seamă îi achiziționează operele.
Ernst se inițiază în artă la Bonn, îmbrățișează dadaismul la Köln și suprarealismul la Paris. La începuturile sale este inspirat de G. de Chirico, *Duchamp și F. Picabia. Arta lui se impune la New York. Își sfârșește viața în Franța.

• Ernst este interesat de maeștrii trecutului și de contemporani pentru a-i depăși, de textele romantice și fantastice germane, de poezia avangardistă și de inconștient.
• Maestru al dadaismului în 1919, definește colajul „ca un compus alchimic a două sau mai multe elemente eterogene, rezultând din apropierea lor neașteptată". La fel procedează în cazul fotocolajului: „fatagagas" *(Nemurirea lui Buonarotti)*. Ideea îi vine răsfoind cataloage cu vânzări de obiecte și cărți; decupează imaginile, le lipește și intervine asupra lor. Colajele pline de umor, onirice și absurde amintesc uneori pictura metafizică a lui Chirico, de exemplu lumina crudă, umbrele purtate și păpușa-tors din *Elefantul Célèbes*. Colajele „mașinice" trimit la Duchamp și la F. Picabia *(Marea roată)*. El intervine în mod egal asupra fotografiilor și imaginilor pe care le refotografiază ulterior pentru a șterge urmele intervenției.

UN MARE MAESTRU

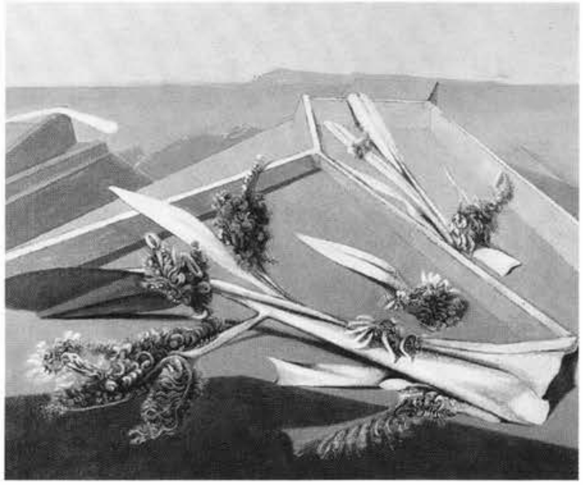
◆ Ernst este rapid cunoscut, iar arta lui admirată. Marele premiu pentru pictură al Bienalei de la Veneția din 1954 îi aduce recunoașterea internațională. Din 1951, numeroase retrospective îi sunt consacrate la Berna, Paris, New York, Stockholm, Köln, Zürich, Veneția, Amsterdam, Stuttgart și Londra.
◆ Far al mișcării dada din Köln și al suprarealismului din Paris, Ernst este unul dintre pionierii noii realități.
◆ Creează un bestiar straniu și barbar, păduri enigmatice, vegetale și pline de viață sau minerale și pietrificate, orașe devastate sau transformate în statui. Pictează „iconografia inconștientului". Titlurile, adesea în decalaj cu imaginea, măresc stranietatea operei.
◆ Nu încetează să inventeze noi tehnici: colaj, colaj fotografic, „fatagaga", frotaj, roman-colaj, *dripping*. La Ernst, temele se exprimă prin tehnică, iar tehnica, devenind conținut, creează tema (W. Spies, 1991).

• În 1921, Ernst se interesează deja de „mijloacele de eliberare totală a spiritului", explorează visele și inconștientul în opere onirice, enigmatice, realizate într-o factură neutră și uscată *(Pubertatea imediată, Femeia care se clatină)*. Pictează, așa cum le sugerează ulterior A. Breton artiștilor, „în absența oricărui control exercitat de rațiune, în afara oricărei preocupări estetice sau morale" *(Manifestul suprarealismului)*.
• În 1925, își îmbogățește colajele de frotaje *(Fluviul dragostei* și *Istoria naturală)*: pune o foaie de hârtie pe o scândură și o freacă cu o mină de plumb. „În primul moment, spune el, obțin automatic prin frotaj și prin alte procedee gestuale un fond haotic; apoi, caut prin intervenția spiritului să interpretez acest haos, să-i dau forme și semnificații ambigue, paranoice, fabuloase, contradictorii, după o logică răsturnată." Frotajul creează amprente bogate în metafore: un peisaj subiacent. Extinde procedeul la alte suporturi. Pe uleiurile pe pânză, efectuează un grataj în materie. Păsări, ființe imaginare, monștri și peisaje vegetale și minerale stranii *(Bucuria de a trăi)* le amintesc pe cele ale lui Friedrich, se nasc din pictura sa lucrată, gratată, triturată *(Hoarde)*.
• În 1929, concepe romanul-colaj: plecând de la gravurile din secolul al XIX-lea, povești extraordinare și romane negre, ilustrează istorii tulburătoare cu personaje imaginare.
• Neliniștea războiului îi amplifică creația de motive fantastice, crude și barbare *(Grădina înfulecă-avioane, Europa după ploaie)*. La New York, utilizează procedeul decalcomaniei inventat de suprarealistul O. Dominguez. Astfel, el face materia picturală mai ușoară. În 1941, inventează de asemenea *dripping*-ul. „Legați de o sfoară o cutie de conserve goală, explică el, faceți-i o gaură în fund, umpleți cutia cu culoare foarte fluidă și lăsați-o să se balanseze la capătul sforii, deasupra pânzei așezate la orizontal. Dirijați cutia prin mișcările mâinii, ale brațului" *(Planetă înspăimântată)*. Și adaugă: „Picăturile desenează pe pânză linii surprinzătoare. Atunci poate începe jocul asociațiilor mentale."
• Perioada următoare este mai senină; peisajul luxuriant, spongios și tragic cedează locul unei arte mai construite, adesea animată de forme geometrice simple, într-o atmosferă colorată, veselă și mai lejeră *(Regalul zeilor)*. Își multiplică viziunile cosmice; discul lunar *(Căsătoria cerului și pământului, Ultima pădure)* revine ca un laitmotiv. Cu începere din 1965, recurge din nou la asamblaje de materiale.



BIBLIOGRAFIE

Max Ernst, *Écritures*, Gallimard, Paris, 1970; *Max Ernst*, catal. exp., RMN, Paris, 1975; W. Spies, G. Metken, *Max Ernst, Œuvrekatalog*, 5 vol., Houston-Köln, 1975–1987; *Max Ernst*, catal. exp., éd du Centre Georges Pompidou, Paris, 1991 și 1998.



Grădina înfulecă-avioane
1935. Ulei pe pânză, 54 x 74 cm, Houston, Menil Collection

Intuitiv și vizionar, Ernst anticipează în acest tablou suprarealist declarația de război. Înfățișează un avion dezagregat invadat de o vegetație minerală, fantastică și onirică, al cărui loc, în anii următori, va deveni din ce în ce mai mare, grație tehnicii decalcomaniei. Tentele pastel par să fie în decalaj cu subiectul: ele evocă mai curând calmul decât drama, plăcerea ochiului are mai multă importanță în raport cu impactul evenimentului.

OPERE CARACTERISTICE

Lupta peștilor, 1917, colecție particulară
Marea roată ortocromatică care face dragoste pe măsură, 1919–1920, Paris, M.N.A.M.
Elefantul Célèbes, 1921, Londra, T.G.
Pubertatea imediată [...]: Pleiadele, 1921, Paris, colecție particulară
Œdipus rex, 1922, Paris, colecție particulară
Pietà sau *Revoluție noaptea*, 1923, Torino, colecție particulară
Fecioara Maria pedepsindu-l pe Pruncul Iisus în fața a trei martori, 1926, Colecția J. Krebs
Monument cu păsări, 1927, Marsilia, Cantini,
Marea pădure, 1927, Basel, Km.
Cochilii, 1927, colecție particulară
Orașul întreg, 1935–1936, Zürich, Kunsthaus
Grădina înfulecă-avioane, 1935, Houston, Menil Collection
Europa după ploaie, 1940–1942, Hartford, Wadsworth Atheneum
Euclid, 1945, Houston, Menil Collection
Regalul zeilor, 1948, Viena, XX Museum
Fetițe vânând fluturi, 1958, colecție particulară
Căsătoria cerului și pământului, 1962, colecție particulară
Ultima pădure, 1960–1969, colecție particulară
Pești noctambuli, 1972, colecție particulară

◀ ***Ultima pădure***
1960–1969. Ulei pe pânză, 1,14 x 1,46 m, Paris, Musée National d'Art Moderne

Tema pădurii este una dintre constantele operei lui Max Ernst: pădurea vegetală sau minerală, rectilinie sau înlănțuită, diurnă sau nocturnă, întotdeauna onirică și fantastică, populată de specii stranii, vegetale sau animale, în special de păsări. Pânza este caracteristică pentru stilul artistului, care amestecă numeroase tehnici. Suprarealistă, opera se înscrie în producția inconștientului, făcând loc aleatoriului prin efectele de frotaj, de decalcomanie; dar prin munca lucidă pe care o efectuează artistul prin grataj și zgârieturi, ea relevă și un proces conștient.

Miró



Rotund, vesel și retras, Miró construiește un univers oniric și poetic, populat de ființe biomorfe, de femei și de păsări, într-un spațiu înstelat, aerian și jucăuș. Acest suprarealist prin excelență creează o formă imaginară și personală care asociază arabescurile, cercul, linia în culori vii și cu negrul, așternute aplat sau într-o materie vibrantă.

PARCURSUL BIOGRAFIC

• Joan Miró (Barcelona, 1893–Palma de Majorca, 1983), pictor spaniol, este fiul unui ceasornicar. În 1907, studiază economia și urmează în același timp cursurile Școlii de Bele-Arte La Lonja din Barcelona. La șaptesprezece ani, se ocupă de facturile unui mare magazin, dar își dorește cu ardoare să se consacre picturii. Pleacă la ferma părinților săi din Montroig (Catalonia). În 1912, Miró frecventează Academia liberă F. Galí și se împrietenește cu ceramistul I. Artigas.

• Asupra artistului se exercită influența impresioniștilor, fovilor și cubiștilor, expuși la Barcelona în 1912 și 1916: *Nud în picioare* (1918, Saint Louis) și *Ferma* (1921–1922, Washington, N.G.). Artistul îi întâlnește pe criticul M. Raynal, pe pictorul F. Picabia, expune la Galeria Dalmau (1918).

• Începând din 1920, Miró își împarte timpul între Montroig și Paris. Vecin de atelier cu A. Masson, frecventându-i pe poeții P. Reverdy, T. Tzara, M. Jacob și asistând la manifestări dadaiste, nu aderă la mișcare, dar se detașează de realitare: *Nud la oglindă* (1919, Düsseldorf, K.N.W.), *Fermiera* (1922–1923, New York). Prima sa expoziție pariziană are loc în 1921 la Galeria Licorn.

• Întâlnirea din 1923 cu A. Breton și grupul suprarealiștilor susține evoluția sa către onirismul poetic: *Pământ muncit* (1923–1924, New York), *Carnavalul Arlechinului* (1924–1925, Buffalo), foarte simbolica *Maternitate* (1924, Londra, colecția R. Penrose), *Siesta* (1925, Paris, M.N.A.M.) și *Câine lătrând sub lună* (1926, Philadelphia, M.A.), lucrare poetică și plină de umor, ca și *Personaj aruncând o piatră unei păsări* (*id.*, New York).

• Automatismul și fantezia inventivă domină cele trei *Interioare olandeze* (1928, New York; Veneția, colecția Peggy Guggenheim; Chicago, colecția Marx), inspirate de pictura olandeză a lui *Vermeer, J. Steen... precum și *Portretul doamnei Mills în 1750* (1929, New York, MOMA) după *Constable. Compune colaje sobre din texturi diferite: *Hârtie colată* (1929, colecție particulară).

• Din 1929, anul căsătoriei sale, artistul trăiește mai mult la Montroig și Paris. Expune la New York, începe să litografieze și să graveze (acvaforte). Forța și lirismul izbucnesc în *Portretul unei femei așezate* (1932, New York, colecție particulară), *Tânără făcând cultură fizică* (*id.*, Küsnacht, colecția E.C. Burgauer), „*Melc, femeie, floare, stea*" (1934, Madrid, Prado), *Portretul unei fetițe* (1935, New York, colecția Kiam). Seria *Picturi* (1933, Berna, K.; *id.*, Praga, Narodni Galerie; *id.*, Barcelona) și *Circul* (1934, colecție particulară) dovedesc aceeași vervă.

• Războiul din Spania va constitui pentru Miró un adevărat traumatism. Intuise ceea ce urma să se întâmple în seria *Personaje* intitulată „perioada sălbatică", unde înfățișează figuri monstruoase, cu gura căscată și dințoasă, gesticulând: *Personaje în fața naturii* (1935, Philadelphia). În toiul războiului civil, ele exprimă angoasa artistului (*Triptic*, 1937, Zürich, colecție particulară) și apostrofează spectatorul în afișul *Ajutați Spania* (*id.*, colecție particulară), care marchează situarea lui Miró de partea republicanilor. *Cosașul* (*id.*, dispărut), pictură murală concepută pentru pavilionul spaniol de la Expoziția Universală din 1937 de la Paris, sau chiar și teribilul *Cap de femeie* (1938, Los Angeles) ilustrează la rândul lor drama războiului civil. Miró se refugiază într-o poezie aeriană, detașată de realitate: *Scara evaziunii* (1939, Chicago).

• În 1940, Miró cucerește Parisul. Își continuă demersul prin explorarea visului; seria de *22 Constelații* (1941, Chicago), operă majoră începută la Varengeville, expresie înaltă a suprarealismului, este terminată la Palma de Majorca și la Montroig în 1941.

• Se întoarce la Barcelona în 1942, lucrează pe hârtie, face litografie și ceramică cu Artigas. Revine la temele sale predilecte (*Femeie și pasăre la răsărit*, 1946, Barcelona; *Personaje în noapte*, 1950, New York), întreprinde o serie de pânze cu *Soare roșu* (1948, colecție particulară), apoi completează seria *Picturilor* (1949, Basel; 1953, New York).
• Din 1954, Miró construiește sculpturi brute sau viu colorate, realizează panouri murale în ceramică, printre care *Zidul soarelui* (1955–1956, Paris, UNESCO) și, după o ședere în Statele Unite ale Americii în 1957, pe cel de la Harvard (1960).
• În anii 1960, artistul abordează încă tematica și explorarea artistică din direcții variate. Paralel, execută la Majorca trei pânze imense, *Albastru I*, apoi *Albastru II* și *Albastru III* (1961, Paris), care continuă să lege visul de spațiul cosmic. În plan plastic și tehnic, urmărește constant obținerea unor noi expresii: *Pictură III* (1965, Barcelona, Fundația J. Miró), *Femeie și pasăre* (1967, Paris), *Femeie înconjurată de un zbor de pasăre noaptea* (1968, Barcelona, Fundația J. Miró), *Mai 1968* (1973, *id.*), *Pânză arsă* (1973, Barcelona, Fundația J. Miró).

Miró a practicat toate tehnicile artei: pictură, litografie, acvaforte, sculptură, ceramică, tapiserie... Fundația Maeght, la Saint-Paul-de-Vence, posedă o vastă colecție din opera sa, ca și Fundația Miró, creată în 1975 la Montjuich, lângă Barcelona. Ținând cont de caracterul foarte personal al universului său plastic, artistul nu a avut urmași, dar a stârnit interesul artiștilor contemporani.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Pictor al femeii, al păsării și al lumii celeste, Miró lucrează în ulei pe pânză, hârtie, carton, lemn, aramă, suporturi pe bază de fibre de lemn, de gips etc., pe orice format.
Galeriile Dalmau la Barcelona și Licorn din Paris și P. Matisse, negustor din New York, îi susțin creația.
La Barcelona, Miró descoperă arta franceză, impresionistă, naivă, fovă și cubistă. La Paris, aderă la suprarealism. La Amsterdam, atenția îi este reținută de micii maeștri olandezi și de scenele de interior ale lui Vermeer. Montroig (Catalonia), Cuirana, Prades, Varengeville (Seine-Maritime), Palma de Majorca rămân principalele locuri de inspirație.

• Între 1916 și 1919, Miró pictează în maniera lui *van Gogh, a fovismului, a stilului ornamental al lui *Matisse *(Nud în picioare)*, al cubismului sintetic. Pune laolaltă aporturile formale ale cubismului și cromatismul fov. Din 1918, abilitatea sa pentru „detalii" introduce o surprinzătoare precizie a reprezentării peisajului și a amănuntelor „suprareale", precum și o varietate de forme nu mai puțin inedite. În această perioadă își atinge împlinirea, dar și sfârșitul în 1921–1922 *(Ferma)*. Din 1920, în lucrări își fac apariția semne plastice pure, uneori armonioase, alteori violente, anunțând suprarealismul *(Fermiera)*.
• În 1923, îmbătat de automatism, creează un univers oniric, liric și poetic, pe jumătate fantastic, pe jumătate animalier, din punct de vedere grafic dens și colorat, care respiră fericirea și lejeritatea. Miró se referă la „un model integral interior" (Breton, 1925), dens *(Carnavalul Arlechinului)* sau sobru *(Maternitate)*. În *Pământ muncit*, versiunea suprarealistă a *Fermei*,

UN MARE MAESTRU

◆ Foarte devreme, talentul lui Miró este recunoscut de suprarealiști: „Suprarealismul [îi] datorează cea mai frumoasă pană de la pălărie" (A. Breton).
◆ Miró rupe cu figurația și abstracția europeană. Optează pentru o formă de vis, neatinsă de gravitație, amestecând forme geometrice, arabescuri, semne enigmatice și hibrizi umani sau animali. Imaginarul său se exprimă liber. Insolitul, armonia, poezia, uneori chiar violența îi cuprind pânzele.
◆ Dezvoltă o tematică asociind femeia, pasărea și steaua. Asemenea lui *Ernst, plasează Soarele în centrul operei.
◆ Miró experimentează tehnici și suporturi: hârtie șifonată, pânză arsă, suport dizolvat etc.
◆ Universul său pictural, colorat și vesel în cea mai mare parte, relevă o inventivitate necontenită și coerență asociate cu o foarte mare libertate a viziunii.

precizia detaliilor caracteristică începuturilor cedează loc semnelor „abstracte" bazate pe metamorfoza elementelor realității.

• La maturitatea artistică, în 1924–1925, Miró exploatează o „figurație" foarte personală *(Carnavalul Arlechinului)*, apoi își abandonează pensula în voia unui limbaj automatic, cu traseu aleatoriu și vesel, cu factură non-finită *(Siesta)*, pentru ca în final să lase viziunii suprarealiste doar onirismul formei *(Personaj aruncând o piatră unei păsări)*. Transpune cu fantezie inventivă de forme și culori scene de interior olandeze sau portrete cunoscute din secolele trecute. Portretele sale imaginare, construite în aplaturi ondulante, foarte sclipitoare, se detașează pe un fond divizat în aplaturi geometrice, și ele colorate, unde negrul își are întotdeauna locul *(Portretul unei femei așezate)*. Aceste „personaje" care se ancorează în sol evoluează spre motive biomorfe libere într-un spațiu aerian vibrant *(Pictură)*.

• Războiul din Spania și cel de al doilea război mondial au o influență foarte diferită asupra operei sale. Războiul civil îi inspiră monștri feminini patetici, urlându-și durerea *(Cap de femeie)*. Negrul invadează tablourile, expresia este lirică și violentă, verva uneori feroce. Conflictul din 1939–1945, care dublează ororile războiului, îl incită să fugă mental din realitate și să se refugieze într-un vis mai prezent în titlul pânzelor decât în motive și execuție: figurile sunt triste și aiurite, factura brută stă alături de aplatul perfect într-o pânză unde artistul lasă să se vadă textura sau pe o hârtie cu fond „murdar" de pete sau de aureole negricioase *(Scara evaziunii)*. În paralel, Miró evadează către *Constelațiile* cu motive aeriene, colorate și poetice care celebrează femeia, pasărea și noaptea înstelată, promisiune a vieții și a renașterii.

• Artistul se consacră apoi temelor sale preferate, femei, păsări și ceruri, pe care le tratează cu lejeritate și veselie *(Personaje în noapte)*. Discul solar roșcat devine un motiv recurent. Către 1953, compozițiile sunt mai sobre, figurile mai simple și arhaice, factura mai rustică *(Pictură)*; această căutare îl face pe Miró, în 1961, să-și îmbogățească viziunea cu preluări de ordin plastic din arta americană de format mare, monocromă (seria *Albastru*).

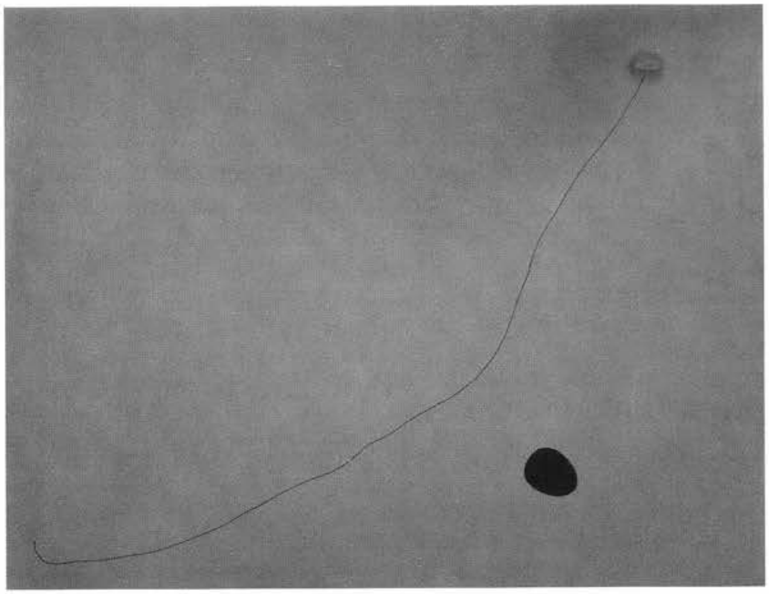
• În ultimele sale opere, merge până la a „asasina pictura", pentru a-i relua termenii. Lucrează uleiul ca pe acuarelă *(Pictură III)*, face crăpături în intermediarul alb, concepe materia pentru ea însăși *(Femeie și pasăre*, apoi *Mai 1968)*, pictează pe hârtie șifonată *(Femeie și pasăre)*, se exprimă în material textil *(Femeie înconjurată de un zbor de pasăre noaptea)*. Merge până la arderea pânzei *(Pânză arsă)*.

Munca reînnoită fără încetare luptă în permanență contra obișnuinței vizuale și uzurii semnelor, pentru păstrarea dimensiunii onirice și poetice..



Interior olandez I
1928. Ulei pe pânză, 92 x 73 cm, New York, Museum of Modern Art

Miró se inspiră din Cântărețul din lăută *al lui H.M. Sorgh, mic maestru olandez din secolul al XVII-lea, descoperit în timpul unei călătorii în Olanda din 1928. El nu interpretează și nu imită acest moment muzical intimist al operei de origine, dar transpune fiecare detaliu în vocabularul său fantastic și suprarealist; lăuta este clar identificabilă, ca și câinele și pisica. În schimb, deschiderea către peisaj din tabloul lui Sorgh, la stânga, devine un ansamblu colorat unde se disting o ramură neagră și o formă ovală albă, simbolizând lumina, străpunsă de un cerc roșu, transcriere a draperiei grele. Fața de masă albă devine o formă albă pe sol, auditoarea „piciorului" negru la dreapta...*
În sunetul lăutei „surâzătoare" și al coloritului care vopsește, elementele ondulante și zvelte ale compoziției dansează.



Albastru III

1961. Ulei pe pânză, 2,70 x 3,55 m. Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou

Ultimul volet al tripticului de mari dimensiuni, acest tablou este pictat după instalarea lui Miró în noul atelier din Majorca. Azurul luminos traversat de o coadă de cometă și de o stea neagră este fructul muncii sale epurate din anii 1950 și a cunoașterii expresionismului abstract, descoperit în timpul unei călătorii în Statele Unite ale Americii, în 1957. Opera sintetizează cu o economie remarcabilă mijloacele demersului lui Miró. Temele dragi artistului, steaua, cometa, infinitul cerului, sunt prezente. Tratarea plastică (aplatul negru simbolizând steaua, fluul voit al cometei roșiatice, lungul și suplul fuior al cozii) relevă varietatea facturii. Universul insondabil, impregnat de spiritualitate, este redat prin aceste tonuri de albastru de neimitat, aplicate prin ușoare frecări vibrante.

OPERE CARACTERISTICE

În cursul unei cariere lungi de 65 de ani, Miró a pictat mii de pânze, guașe, desene, ceramici.

Nud în picioare, 1918, Saint Louis, A.M.
Fermiera, 1922–1923, New York, colecția doamnei Marcel Duchamp
Pământ muncit, 1923–1924, New York, Guggenheim
Carnavalul Arlechinului, 1924–1925, Buffalo, Albright-Knox A.G.
Personaj aruncând o piatră unei păsări, 1926, New York, MOMA
Interior olandez I, 1928, New York, MOMA
Portretul unei femei așezate, 1932, New York, colecție particulară
Picturi, 1933, Barcelona, Fundația J. Miró
Personaje în fața naturii, 1935, Philadelphia, M.A.
Cap de femeie, 1938, Los Angeles, col. Winston
Scara evaziunii, 1939, Chicago, colecție particulară
Constelații, 1941, Chicago, A.I.
Femeie și pasăre la răsărit, 1946, Barcelona, Fundația J. Miró
Personaje în noapte, 1950, New York, colecție particulară
Pictură, 1953, New York, Guggenheim
Albastru III, 1961, Paris, M.N.A.M.
Femeie și pasăre, 1967, Paris, Galeria Lelong
Femeie, pasăre, stea, 1978, Barcelona, Fundația J. Miró

BIBLIOGRAFIE

Miró, catal. exp., RMN, Paris, 1974; *Miró,* catal. exp., éd. Maeght, 1968, 1979, 1984, 1990; *Miró,* catal. exp., éd. du Centre Georges-Pompidou, Paris, 1992 și 1994; W. Erben, *Joan Miró, l'homme et son œuvre,* Taschen, Paris, 1998.

Dubuffet



Dubuffet urmărește o muncă solitară de înnoire, în concordanță cu căutările secolului XX. Creează o operă polimorfă, organizată în cicluri, care evoluează de la cercetarea de texturi „brute" la împestrițări multicolore în Hourloupe *și la colaje pictate pentru a atinge, în ciuda recursului permanent la figurativ, o artă aproape abstractă.*

PARCURS BIOGRAFIC

• Jean Dubuffet (Le Havre, 1901–Paris, 1985), pictor și sculptor francez, aparține unei familii de negustori de vin. În 1916, se înscrie la cursurile serale ale Școlii de Bele-Arte din Havre. La Paris, în 1918, frecventează timp de șase luni Academia Julian, apoi lucrează singur. Se împrietenește cu A. Masson, F. Léger și J. Gris și pictează *Lecția de botanică* (1924, Paris, Fundația J. Dubuffet, Périgny-sur-Yerres). Ezită între pictură, muzică și literatură. Călătorește la Lausanne, în Italia, lucrează în Argentina, reia comerțul familial la Havre, unde se însoară, voiajează la Paris, la Bercy în 1930. Revine la pictură în 1933, abordează sculptura în 1935, abandonează din nou penelul în 1937. Se recăsătorește. Optează definitiv pentru o carieră artistică în 1942. Prietenul său din copilărie G. Limbour îl prezintă scriitorilor J. Paulhan, P. Eluard, P. Seghers, F. Ponge, pictorului J. Fautrier...

• După o primă expoziție vijelioasă la Paris, în 1944, începe cel dintâi mare ciclu de opere din care face parte *Cursă cu cicliști* (1943, Paris, M.A.D.), pe care, pentru aspectul deliberat primar, o califică în 1945 ca „artă brută". Seria de *Paste superioare,* expuse sub titlul de *Mirabolus, Macadam et Cie,* prezintă printre altele *Venus de trotuar* (1946, Marsilia). Portretele sale, „mai frumoase decât cred ei", precum *Pierre Matisse, portret obscur* (1947, Paris), scandalizează.

• În timpul șederilor în Sahara, la El-Golea, între 1947 și 1949, execută pânze colorate ca *Arab cu palmier* (1948) și o serie de *Peisaje grotești.*

• Întors la Paris, îl cunoaște pe A. Breton; creează Compania de artă brută, a cărei primă expoziție va avea loc în 1949. Dubuffet realizează seria *Corpurile damelor: Miss Păianjen* (1950), *Gymnosophia* (*id.,* Paris, M.N.A.M.), apoi personajul *Metafizyx* (1950, *id.*), ca și *Muzică în țări cu noroi* (1950); utilizează materiale „vulgare" și insolite, atrage indignarea. Între 1951 și 1955, Dubuffet abordează pe rând *Mese peisagere, Peisajele mentalului* și *Pietre filozofice,* urmate de *Locuri momentane, aluaturi bătute* și *Asamblaj de amprente.* Locuiește la New York, îi întâlnește pe *Pollock, *Duchamp, Y. Tanguy.

• În perioada 1953–1955, realizează vreo douăzeci de tablouri cu aripi de fluturi: *Mici personaje și câine* (1953, Paris, M.A.D.) și *Grădină sidefie* (1955, *id.*). În Auvergne, în vara lui 1954, își ia vaca drept model. Practică litografia.

• Începe seria *Texturologiilor,* printre care *Fizica solului (Texturologie XXIII,* 1958), se interesează de tema bărbii: *Barbă de lumină pentru orbi* (1959, colecție particulară) sau *Ai cules floarea bărbii? (id.),* un poem ilustrat și desenat.

• Continuând să practice artă brută, pictează *Messa pământului* (1960, Paris), amprentă de spiritualitate, și *Strada lacomă* (1961, colecție particulară).

• Între 1962–1974, artistul creează cu *Hourloupe* al doilea mare ciclu din cariera sa: *Plimbă mingea* (1964), *Bancă de echivocuri* (1963, Paris, M.A.D.). Execută în aceeași viziune proiecte de arhitectură și sculpturi în materiale moderne (poliester, epoxy, tablă pictate...). Începând din 1969 își construiește ateliere la Périgny-sur-Yerres și instalează în jur un mediu pictat, *Closerie Falbala.*

• Seriei *Paracifre,* însuflețite de dungi impulsive și frenetice, îi urmează cea a *Mondenităților, Locuri prescurtate.* Ulterior, cu seria *Teatre ale memoriei* (1975–1979), *Vacanță de Paște* (1976, Paris, Fundația J. Dubuffet), *Viziune țesătoare* (*id.,* colecție particulară), Dubuffet se interesează de asamblaje.

• Acestea devin situri din ce în ce mai echivoce și nedeterminate. Între 1981–1982, artistul realizează 500 de mici picturi pe hârtie, regrupate sub numele de *Psyho-sites,* urmate de *Situri*

aleatorii: Sit cu 5 personaje (1981, colecție particulară) și *Braț bălăbănit* (1982, colecție particulară).

• În 1983, abordează o formă de abstracție cu seria de *Mire*, unde figura dispare în beneficiul unor trasee albastre și roșii: *Mira G 131* (1983, Paris), *Cursul lucrurilor (Mira G 174, Bolero, id.)*. Seria de *Non locuri*, realizată pe fond negru, urmărește același demers și încheie opera lui Dubuffet: *Non-locuri H 51* (1984, colecție particulară), *Ideoplasmă XVI (id.)*, *Parcurs* (1985, *id.*).

Artist până la capăt, acest „deconstructor", scriitor și poet, devine detractorul virulent al culturii în *Prospect pentru amatorii de orice fel* (1946), în *Memoriu pentru dezvoltarea lucrărilor mele cu începere din 1952* sau în *Asfixianta cultură* (1968–1969). Muzeul de Arte Decorative a beneficiat în 1967 de o importantă donație din partea artistului. Neîncrezător în grupuri și școli, Dubuffet nu a avut urmași în artă, dar înnoirile sale au găsit rezonanță în opera multor artiști printre care A. Tàpies, W. de Kooning sau A. Jorn.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Dubuffet pictează capete și portrete, peisaje de țară, din Sahara și din Paris, mai târziu figuri umane nediferențiate și conceptuale. Lipește aripi de fluture, omagiază pământul și materia, inclusiv barba. Lucrează cicluri de durată variabilă.
Se exprimă cu ajutorul formatelor mijlocii și mari, în ulei pe pânză, îmbogățită uneori cu materii adăugate și incizate, în tehnică mixtă, în ulei pe placă de material plastic, pe Isorel, pe vinil pe pânză, în culori acrilice pe hârtie antoalată; folosește materiale comune, respectiv „discreditate", ca gudron, pietriș etc.
Refuză orice referință la arta trecutului sau la aceea a contemporanilor săi.
Galeriile Drouin din Paris și P. Matisse din New York îi recunosc imediat originalitatea.

• Dubuffet debutează după 1924 cu o operă picturală plasată între clasicism și avangardă. Atacă arta occidentală pe care o consideră elitistă, vrând să picteze pentru toți, ceea ce îl angajează să-și regândească viziunea, tehnica și locurile comune: caută o expresie inedită.
• Din 1944, își reînnoiește vocabularul „figurativ" revendicând „arta brută" (1945–1962), eliberată de convențiile picturale. Pictează subiecte ale vieții cotidiene sub o înfățișare luată spontan și neașteptată, câteodată feroce și distructivă, cu o candoare barbară amintind desenele de copii, exprimările alienaților, brutalitatea din graffiti si mâzgălelile.
• După micile picturi sahariene din 1948, în tonuri violente, Dubuffet accentuează expresia arhaică și înspăimântătoare a „portretelor", „antipsihologice, antiindividualiste", și corpurile personajelor goale, modelate în carnea lor cu o pastă groasă, incizată cu trăsături rapide. În aceste „insule cu figură" și prin această stângăcie voită, cu tente grosiere și pământii, Dubuffet nu celebrează frumusețea sau urâțenia, ci materia lucrată care creează corpul din interior. Artistul declară că un pictor amator poate fi mai dotat ca unul profesionist și că normele estetice impuse de galerii, muzee și critici sunt depășite. Susține o construcție coerentă a artei.
• Utilizarea aripilor de fluture recompuse in imagini seducătoare constituie un fel de pauză poetică, tematică și plastică.

UN MARE MAESTRU

◆ Primele opere ale lui Dubuffet scandalizează critica și publicul; rarii inițiați apreciază noutatea: pictorii Fautrier, A. Jorn, scriitorii A. Breton, J. Paulhan. Ulterior, opera este mai bine receptată, în special în Statele Unite ale Americii. În timpul vieții artistului, în marile muzee au loc retrospective: la Paris (1960, 1972–1973; 1981, 1991) și la New York (1962, 1972–1973).
◆ Dubuffet ignoră arta occidentală, tratând subiectul la fel ca materialul sau estetica. Creează arta „mentalului". Pentru el, „arta trebuie să se nască din material: inversează deci raționamentul artistic.
◆ Reînnoiește vocabularul „figurativ" și plastica, impunând „arta brută" anterioară culturii, lucrând pe cicluri și serii ca *Hourloupe*.
◆ Utilizează materiale poetice și prozaice: aripi de fluture, păcură, asfalt, rugină, materiale uzate... Amestecă mediumurile: lac și ulei...

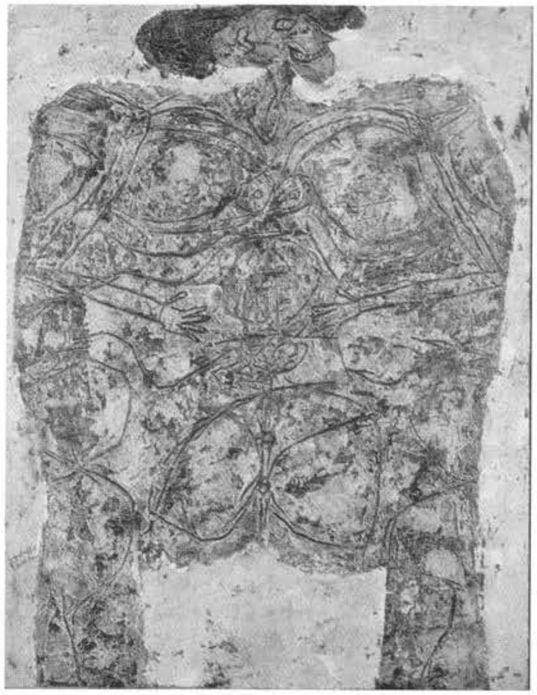
• Revine la arta brută; aceasta, spune el, trebuie „să se nască din material [...], să își tragă seva din scrisuri, din trasee instinctive. Gestul esențial al pictorului este acela de a spoi. Spiritualitatea trebuie să împrumute limbajul materialului". Artistul favorizează astfel „materialele discreditate", insolite și indigene ca motorină, pietriș, nisip, cărbune, cioburi de sticlă, rugină. În materie, zgârie, incizează, râcâie. Produce treceri stranii și „texturologii" de soluri sau de ziduri în materiale care nu durează, utilizează gudronul, asfaltul, substanțe monocrome și dense, foarte apropiate de materia brută.
• În 1959, „bărbile" vii și ancestrale, compuse la rândul lor din materiale asamblate, îi absorb atenția; le dedică chiar un poem.
• Diversitatea creației sale de artă brută a dat naștere mai multor interpretări: trebuie să vedem în ele reprezentarea unei memorii și a unui inconștient arhaic, o amprentă a „stadiului sălbatic" după A. Breton, sau mai curând expresia inedită și meditată a unui artist căruia îi place, după G. Picon (1960), să fie „insurecțional, ilegal, scandalos"? Ea reprezintă o repunere în chestiune fundamentală a culturii, a *Asfixiantei culturi* (scrieri de Dubuffet). Artistul face să apară o realitate obiectivă despuiată de uzajele culturale precum acela al non-științei „artiștilor" bruți, acești inocenți inspirați și instinctivi.
• Cu *Paris-Circus* și cu ciclul *Hourloupe*, care îl ocupă din 1962 în 1974, Dubuffet părăsește arta brută și materialele sale pentru o reprezentare aparent mai apropiată de pictură. Dacă figurația devine mai directă, prin locul oferit obiectelor cotidianului precum cafetiera, robinetul, bicicleta, ea se dezvoltă după un traseu sinuos, cel mai adesea negru, desenând niște piese de puzzle cu dungi multicolore, apoi tricolore pe fond alb, uneori negru. Urmărește proliferarea formelor neregulate pe pânză în arhitecturi imaginare, în sculptură și media. O aplică chiar unui spectacol *Coucou bazar* (1971–1973), care trebuie privit ca un „tablou animat". Ansamblul integrează uneori un personaj „antinaturalist" și celular.
• „Sistemului" din *Hourloupe* i se opun *Teatrele memoriei* (1975–1979), locuri mentale și vizuale mai mult decât fizice și tactile, oferind opere recompuse din fragmente decupate din pânze vechi, după imaginea „amintirilor [care] izvorăsc talmeș-balmeș din teatrul gândirii noastre". Aceste fragmente se imbrică sau se juxtapun în mari formate, incluzând „peisaje", personaje și forme.
• *Psiho-situri* și *Situri aleatorii* (1981–1982), ideograme ale unor personaje arhaice, văzute în picioare, ajung să hoinărească în suspans într-un sit nedeterminat, viu colorat: „Scopul meu nu este să figurez un obiect sau un sit, ci să figurez gândul, să îl fac simțit", declară artistul.
• Cât despre *Mire* (1983), „punct țintit" al privirii și element reflectat de oglindă, ele exclud personajele și orice motiv figurativ în beneficiul unui parcurs labirintic de linii abstracte cu grafism violent, albastre și roșii pe un fond în aplat, galben sau alb. „Eliberate de orice obligație și de orice articulație reprezentativă, traseele își ies din minți, tonurile se exacerbează, puterile fără formă se sfâșie", scrie Michel Thevoz. *Non-locurile* (1984) reprezintă încă un pas spre această epură de limbaj: pe un fond negru, linii și curbe înlănțuite, cu dominanta albă, sunt înveselite de tușe roșii și albastre, pensulate cu vioiciune.
Opera și reflecțiile lui Dubuffet ilustrează acest drum către „punctul zero" al artei, „nimicul" imeditat, o înaintare unică în gândirea occidentală.

OPERE CARACTERISTICE

Dubuffet a creat mii de compoziții divizate în serii și cicluri.

Venus de trotuar, 1946, Marsilia, Cantini
Pierre Matisse, portret obscur, 1947, Paris, M.N.A.M.
Arab cu palmier, 1948, colecție particulară
Miss Păianjen, 1950, colecție particulară
Metafizyx, 1950, Paris, M.N.A.M.
Muzică în țări cu noroi, 1950, colecție particulară
Grădină sidefie, 1955, Paris, M.N.A.M.
Fizica solului (Texturologie XXIII), 1958, colecție particulară
Messa pământului, 1960, Paris, M.N.A.M.
Plimbă mingea, 1964, colecție particulară
Vacanță de Paște, 1976, Paris, Fundația J. Dubuffet
Sit cu 5 personaje, 1981, colecție particulară
Mira G 131, 1983, Paris, M.N.A.M
Non-locuri H 51, 1984, colecție particulară

Metafizyx
1950. Ulei pe pânză, 116 x 89 cm, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou



Nici vie, nici moartă, nici osoasă, nici carnală, această ființă arhaică pe jumătate om, pe jumătate monstru ne face „să ne temem un pic și un pic să râdem"; așa trebuie să funcționeze, după Dubuffet, întreaga creație. Scălâmb, puternic și frust, acest personaj „brut" este noduros, complex și locuit din interior de materia pământului pe care pictorul o substituie cărnii, oaselor, mușchilor... Corpul său zgâriat, incizat, dar tot atât de suferind, amintește „sălbăticia omenească". El inspiră indispoziția: „Este o indispoziție pe care o mențin de bună voie", declară pictorul.
Dubuffet face tabula rasa *din noțiunea estetică de frumos: înfruntă realul în adevărul său brutal.*



Plimbă mingea
1964. Ulei pe pânză, 89 x 116 cm, colecție particulară

Această operă aparține ciclului Hourloupe *(1962–1974), care înseamnă întoarcerea la pictura în ulei, la o construcție aparent mai rațională, organizată ca un puzzle. Asamblajul se compune din forme pictate în aplaturi neregulate, albastru, alb și roșu, și acoperite de dungi în diferite direcții; de același colorit, ele sunt înconjurate de negru și de roșu și imbricate pe un fond negru. În acest labirint unde ochiul rătăcește, pictorul vrea să creeze „un plan mental ireal și demențial și, pentru ceea ce înseamnă referințe și sugestii, situri complet nedeterminate".*

BIBLIOGRAFIE

Jean Dubuffet, catalogue des travaux, éd. J.J. Pauvert, Paris, 1964–1968, Weber, Geneva, 1972–1976, Minuit, Paris, 1979–1991, Fond. J. Dubuffet, Paris, începând din 1991; *Dubuffet,* catal. exp., RMN, Paris, 1973; *Dubuffet,* catal exp., éd. du Centre Georges-Pompidou, Paris, 1981; Michel Thévoz, *Dubuffet,* Skira, Geneva, 1986; *J. Dubuffet, les dix dernières années,* catal. exp., RMN, Paris, 1991; *Dubuffet,* colectiv, Cercle d'art, Paris, 1996.

Bacon



Chipul rumen și frământat al lui Bacon, corpul și fețele modelelor reale și imaginare se pun la dispoziția artei sale torturate și frustă în căutarea „urmei lăsate de existența umană"... Indiferența și solitudinea vieții cotidiene, banală și intimă, îi stimulează perceperea umanului pe care îl surprinde imobil sau în mișcare, în situațiile cele mai șocante și cărora le impune deformări plastice.

PARCURS BIOGRAFIC

• Francis Bacon (Dublin, 1909–Madrid, 1992), pictor britanic autodidact, fiul astmatic al unui crescător de cai, este educat de un preceptor. Alungat de tatăl său, se instalează la Londra în 1925, stă la Berlin, apoi la Paris între 1926–1927, unde descoperă arta lui *Picasso și filmul lui I. Buñuel. Realizează câteva acuarele. Decorator și creator de mobilier, este, episodic, și pictor din 1929; își întrerupe activitatea picturală timp de zece ani.

• În 1944, distruge un mare număr de pânze din perioada anterioară, păstrând doar o duzină printre care o *Răstignire*, și decide să se dedice picturii: *Trei studii de figuri la picioarele unei Răstigniri* (1944, Londra), care înfățișează creaturi monstruoase, și *Boul jupuit* după *Rembrandt; *Figură în peisaj* (1945, *id.*). Gustul său pentru serii, având ca temă în special strigătul, se manifestă din 1944 în *Pictură* (1946, New York, MOMA), unde se referă la război și la Mussolini, prezentat în chip de dictator, cu un rictus neliniștitor, în numeroase capete printre care *Cap VI* (1949, Londra), operă preliminară pentru *Studiu după portretul papei Inocențiu al X-lea de Velázquez* (1953, Des Moines); interesul pentru serie se manifestă și în numeroasele nuduri ca *Studiu de nud ghemuit* (1952, Detroit, I.A.) sau *Studiu pentru un portret de Van Gogh III* (1957, Washington, Smithsonian Institution).

• Bacon fixează de asemenea atitudinile vieții cotidiene (*Două figuri în iarbă*, 1954, colecție particulară) ori figuri care compun multe portrete și capete: *Studiu pentru un portret* (1953, Hamburg, K.). Expozițiile se succed: la Galeria Hanover din Londra în 1949, la New York în 1953, la Bienala de la Veneția în 1954, la Galeria Rive droite la Paris în 1957, la Documenta de la Cassel, în 1959 etc.

• În anii 1960, reia temele recurente și le adâncește: *Studiu după Inocențiu al X-lea* (1962, Humlebaek [Danemarca], Louisiana M.), *Răstignirea* (1965, München), *A doua „pictură 1946"* (1971, Köln, Ludwig C.).

• Cu începere din 1965, se interesează de personaje în mișcare: *După Muybridge. Studiul corpului uman în mișcare. Femeie golind un pahar de apă și copil paralitic mergând în patru labe* (1965, Amsterdam, S.M.).

• Portretul rămâne o constantă; îl pictează pe prietenul său G. Dyer pe care îl întâlnește în 1964 și alături de care conviețuiește până la sinuciderea acestuia, în 1971: *Portretul lui George Dyer vorbind* (1966), *G. Dyer cu bicicleta* (*id.*, Basel, colecția Beyeler), *Portretul lui G. Dyer în oglindă* (1968, Madrid, Fundația Thyssen-Bornemisza). Construiește în triptic *Trei studii pentru un portret al Isabelei Rawsthorne* (1968, Madrid, Fundația Thyssen-Bornemisza) și *Trei studii ale lui Lucian Freud* (1969, colecție particulară).

Urmărind tematica nudului sau a personajelor îmbrăcate, le modifică încadrarea în spațiu: *Nud culcat cu o seringă hipodermică* (1963, Elveția, colecție particulară), *Trei personaje într-o cameră* (1964, Paris, M.N.A.M.), *Nud culcat* (1969, Basel, Galeria Beyeler), *Trei studii de spate de bărbat* (1970, Zürich), *Trei studii de personaje pe paturi* (1972).

• Nu încetează să fixeze impulsuri generatoare de deplasare, de mobilitate: *Corpuri în mișcare* (1976, colecție particulară), *Personaj în mișcare* (1978, Los Angeles, colecție particulară) *Jet de apă* (1979, colecție particulară; 1988 Londra, Malborough I.F.A.), *Figură în mișcare* (1985, colecție particulară).

• Din 1969 până la moartea sa din 1992, realizează autoportrete. Le cităm pe cele din 1969 (colecție particulară), 1970 (colecție particulară), 1971 (Paris), *Autoportret cu ochi rănit* (1972, colecție particulară), pânze și mici triptice din 1973, 1974 (colecție particulară), 1976 (Geneva, colecție particulară) si tripticul din 1985–1986 (Londra, Marlborough, I.F.A.).

Bacon influențează pictura italiană din anii 1950–1960 și noul tip de reprezentare.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Bacon reia teme iconografice preexistente: Răstignirea, portretul papei Inocențiu al X-lea, *Crucișătorul Potemkin*. Realizează numeroase nuduri în interior, portretele prietenilor și autoportrete. Personajele sunt cel mai adesea izolate sau în doi, rareori în trei. Reprezintă câțiva cimpanzei, un câine (1952–1953), tauri de coridă (1969) și rare peisaje (înainte de 1960).
Tablourile sale se prezintă de sine stătătoare, în serii sau în triptice profane, de format mic pentru portrete, în plan apropiat sau de format mare.
Pictorul este încurajat de galeristul F. Mayor, iar pictura îi este cumpărată de colecționari bogați ca M. Sadler și, din 1946, de A. Barr, pentru MOMA din New York. Marlborough Gallery din Londra îl expune din 1957 până la moartea artistului.
Bacon este contemporan cu expresionismul și cu Arta minimală (Minimal Art). Cubismul lui *Picasso, postcubismul sculptorului H. Moore, apoi fotografia, în mod special descompunerea mișcării la F. Muybridge, radiografiile, suprarealismul cinematografic al lui Buñuel și lectura cărților de medicină vin să completeze sursele sale de inspirație.

• Primele sale opere atestă influența cubistă și postcubistă în despuierea de orice element anecdotic și emoțional *(Răstignirea)*: „Vreau, afirmă el, ca imaginea mea să fie foarte ordonată". Suprarealismul și dimensiunea gestului automatic răspund unei a doua exigențe a pictorului.
• Între 1945–1950, Bacon lucrează având ca punct de plecare opere cunoscute de *Grünewald, Rembrandt, *Velázquez, *van Gogh sau Picasso. Pentru început, caută în reprezentările pictate, fotografiate sau filmate ale altora traseele existenței umane înainte de a risca să le capteze pe propriul chip ori pe cel al prietenilor.
• Stilul său singular și obsesia de a reprezenta figura umană se afirmă de la debutul anilor 1950. Personajele sale, fizic torturate de pictură, sunt prizonierele urii sau durerii lor fizice pe care ajung uneori să o urle în gura mare *(Cap VI, Trei studii de figuri la picioarele unei Răstigniri)*. Accentuează această senzație de claustrare prin „colivii" care „închid modelul pentru a-l surprinde mai bine", explică el. *(Studiu de nud ghemuit*, seria *Papa)*.
• În anii 1960, poziția sa de observator neutru și obiectiv se accentuează. Capacitatea sa de a „șterge orice context sentimental" este favorizată de cadrajele care îl plasează pe pictor și pe spectator nu în câmpul tabloului, ci aiurea, mai sus sau mai jos.
• Demersul său care se focalizează pe figură se întâlnește cu acela al unei întregi generații de artiști în căutarea unei expresii violente și fără milă. Bacon este preocupat de postúrile obișnuite ale persoanelor comune sau ale marginalilor (drogați, homosexuali etc.). „Pentru mine, adevărata problemă este cu adevărat aceea de a instala o capcană prin mijlocirea căreia să pot să sesizez un fapt aflat la apogeul trăirii", afirmă artistul, interesat să arate criza realității și dramaticul cotidianului. Bacon exhibă corpurile personajelor, supunându-le, după meandrele

UN MARE MAESTRU

◆ Succesul lui Bacon a fost din ce în ce mai mare începând din 1950 și a alimentat numeroase întrebări asupra semnificației creației sale.
◆ Ostil abstracțiunii, pe care o consideră decorativă, el vrea să sesizeze viața și realitatea într-o reprezentare departe de tradiție.
◆ Este interesat de reprezentarea postúrilor, adevărate sau imaginare; pictează subiecte intime și brutale, șocante uneori, personaje răsucite, vomitând, defecând. Cu gura deschisă, strigând adevărul față de o imagine socială deghizată, ele sunt caracteristice lui Bacon *(Papa Inocențiu al X-lea)*.
◆ Artistul utilizează cadraje neobișnuite, fotografice sau cinematografice, supraînălțate sau plonjante. Trasează pe pânză liniile perspectivei care devin colivia personajului pictat. Inventează portretul în triptic.
◆ Pânzele pictate direct fără desen prealabil nu suportă nici o modificare sau reluări. Dacă acestea se produc, fac parte integrantă din operă.
◆ Pictorul oferă o interpretare plastică inedită a figurii umane; corpurile sunt trunchiate, agresate, amputate, supuse unei torsiuni de nesuportat; chipurile sunt desfigurate, torturate și în parte șterse. Stilul este brutal și supărător, culoarea vie și acidă, favorizând tentele de roz-luminos până la violet, de la oranj la roșu. Pensulația este suplă și cursivă, materia mată, împăstarea grăunțoasă.
◆ Opera lui Bacon deranjează: ea te alungă sau îți pune întrebări.

torturate de imaginarul său la tot felul de contorsiuni, uneori împinse până la limita dezmembrării sau dezagregării; sesizează aceste corpuri în poziții banale sau intime: așezate, culcate, defecând sau făcând dragoste *(Două personaje în iarbă)*. Gura căscată ocupă un loc primordial. Este crudă la Mussolini, scoate un urlet la mama inspirată din *Masacrul inocenților* al lui *Poussin și agonizantă la doica strigând în *Crucișătorul Potemkin* de S.M. Eisenstein. Aceste atitudini primare îi inspiră asociații fizice între om și animal, câine sau cimpanzeu.
• Spațiul în care Bacon își situează personajele este și el banal (o cameră, un pat, o sală de baie) sau nedeterminat și vid. Această asociere între figură și mediul său mărește ambiguitatea și inconfortul. Liniștea răsună din orice parte, în expresia figurilor, în abisul care desparte personajele tripticelor: între ele nu există comunicare.
• Cu pensula, brutalizează portretele prietenilor și autoportretele, pictate din memorie ori după un document. Materia picturală „mănâncă" obrazul sau îl strică parțial ca și cum ar distruge fața pentru a sesiza inversul ei, pentru a penetra interiorul ființei gânditoare, păstrându-i realitatea fizică. Creează acorduri pregnante între colorit și expresia chipurilor lui Georges Dyer, Isabela Rawsthorne, Lucian Freud, Henrietta Moraes, Michel Leiris și în autoportrete.
• Utilizează expresionismul în scopuri personale: deformarea opresivă și brutală a fizionomiei sesizată în trăirile clipei, de la dragoste la moarte; construirea unui personaj care invadează primul plan; pensulație violentă lăsând împăstări viguroase și aspre. Arta minimală se regăsește din 1962 în marile lui aplaturi colorate, în armonie cu subiectele.
• Către 1965, este preocupat de mișcarea corpurilor, deformate, ciopârțite, mai mult decât de corpul în mișcare *(După Muybridge. Studiu de corp uman în mișcare [...])*.
• Cu începere din 1970, introduce un spațiu în jurul personajelor, creând vaste triptice care trebuie privite nu tablou de tablou, ci simultan pentru a percepe, de la un panou la altul, diferențele care fac palpabilă veridicitatea personajelor, văzute în întregime, bust sau în planuri mai apropiate, cu obrazul uneori secționat. În tablourile unice, divizează câteodată fondul în trei părți și dublează imaginea printr-o oglindă. Între coloritul solului și cel al peretelui, drept sau curb, contrastul se adâncește. Culoarea, mai bine stăpânită, se situează într-o gamă de rozuri și de oranjuri, dar și în tente reci, de albastru-gri și de bej.

OPERE CARACTERISTICE

Bacon a creat în jur de 600 de picturi.

Trei studii de figuri la picioarele unei Răstigniri, 1944, Londra T.G.
Cap VI, 1949, Londra, The Arts Council of Great Britain
Studiu după portretul papei Inocențiu al X-lea de Velázquez, 1953, Des Moines, Art Center [Iowa]
Două figuri în iarbă, 1954, colecție particulară
Trei personaje într-o cameră, 1964, Paris, M.N.A.M.
Răstignirea, 1965, München, S.M.K.
Portretul lui George Dyer vorbind, 1966, colecție particulară
Trei studii pentru un portret al Isabelei Rawsthorne, 1968, Madrid, Fundația Thyssen-Bornemisza
Trei studii ale lui Lucian Freud, 1969, colecție particulară
Autoportret, 1969, colecție particulară
A doua „Pictură 1946", 1971, Köln, Ludwig Collection
Autoportret, 1971, Paris, M.N.A.M.
Trei studii de personaje pe paturi, 1972, colecție particulară
Corpuri în mișcare, 1976, colecție particulară
Trei studii pentru un autoportret, 1972, 1973 și 1979, colecție particulară
Figură în mișcare, 1985, colecție particulară

BIBLIOGRAFIE

G. Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation*, la Différance, 2 vol., Paris, 1981; Michel Leiris, *Francis Bacon*, Albin Michel, Paris, 1987; Bacon-Freud, catal. exp., éd. Maeght, Saint-Paul-de-Vence, 1995; D. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, Skira, Geneva, 1976 și 1996; *Bacon*, catal. exp. Éd. du Centre Georges-Pompidou, Paris, 1996.

Trei personaje într-o cameră
(panoul central)
1964. Ulei pe pânză, fiecare panou:
1,98 x 1,47 m, Paris,
Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou

Utilizând o viziune „panoramică", Bacon arată trei personaje goale în aceeași cameră; fiecare se dedică unei ocupații banale și cotidiene, în cea mai mare indiferentă față de vecin. Figurile se situează într-un spațiu văzut de sus în raport cu privirea pictorului și a spectatorului, parcă pentru a accentua această izolare.
Neutralitatea afectivă și fizică este întărită de această cameră goală de culoare bej. Nudurile deformate, devenite „corpuri fără organe" (G. Deleuze, 1981), dau la iveală o plastică clocotitoare, unde Bacon își dezvoltă propriile modalități de figurare. Corpurile se opun sobrietății mediului lor înconjurător atât formal, cât și cromatic.



Autoportret
1971. Ulei pe pânză, 35,5 x 30,5 cm,
Paris, Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou

Violența gestului care a ghidat pensula a dezosat maxilarul, a deformat gura și a tumefiat obrazul. „De departe este capul lui Bacon, secționat, spălat, redus la o mască, măturat, acoperit de cercuri, de elipse, de pastile, rănit de pustule și virgule. Fiecare trăsătură a chipului este o iluzie suplimentară care vine să se adauge precedentelor. Un simulacru, un accident sau chiar o minusculă catastrofă [...] ea nu mai este aici decât fantoma eliberată de propria umbră. A capta misterul aparenței în misterul facturii, acesta este suspinul lui Bacon" (Ph., Muray, 1982, Cadavre în tripitc*).*



Pollock



Promotor al expresionismului abstract și în mod special al action painting *sau pictura gestuală. Pollock pictează ceea ce este: un artist în ascultarea inconștientului său și ros de alcool. Dezvoltă o tehnică revoluționară* dripping, *acoperind pânzele cu pete și culori întrețesute, întrepătrunse, sumbre sau colorate.*

PARCURS BIOGRAFIC

• Pictorul american Jackson Pollock (Cody, Wyoming, 1912–Springs, Long Island, 1956) este al cincilea fiu al unei familii sărace care se deplasează în California și Arizona în ritmul numeroaselor eșecuri profesionale a tatălui. După o școlaritate dificilă la Riverside, lângă Los Angeles (1924–1928), studiază arta la Manual Art School (1928–1930) din Los Angeles; aici îl întâlnește pe viitorul expresionist abstract P. Guston.

• În 1930, Pollock pleacă la New York la fratele său Charles, student la pictură, căruia îi datorează inițierea. Se înscrie la Art Students League, la cursurile lui H. Benton, conducătorul școlii regionaliste. Îi întâlnește pe muraliștii mexicani J.C. Orozco, D. Rivera și D.A. Siqueiros, călătorește în țară. În aceeași epocă se interesează de pictura europeană. În 1935, Federal Art Project îi comandă mari compoziții murale în cadrul programului Roosevelt de ajutor financiar pentru artiști. În 1936, Siqueiros îl invită să participe la aterierul lui experimental, să picteze cu atomizorul și aerograful, să folosească culori și pigmenți sintetici industriali. În timpul crizei economice, cunoaște mizeria, alcoolismul, urmează cure de dezintoxicare și începe ședințe de psihanaliză jungiană.

• Primele sale opere, în anii 1930, atestă cultura sa artistică: *Femeie* (1930–1933, New York, colecția I. Krasner Pollock), *Spre vest* (1934–1938, Washington), *Flacără* (1937, New York, MOMA), *Cerc* (1938–1941, *id.*), *Naștere (id.* Londra, T.G.). Îmbogățirea prin asimilarea stilului muralist mexican este sensibilă în *Bărbat gol cu cuțit (id.).*

• În 1941, prin intermediul pictoriței Lee Krasner, pe care o cunoaște din 1936 și cu care se va căsători în 1945, Pollock îl întâlnește pe H.Hoffmann și pe viitorii conducători ai expresionismului abstract: R. Motherwell, A. Gorky, R. Matta. Toți conlucrează alături de artiștii europeni fugiți din calea războiului, printre care *Miró , suprarealiștii *Ernst, A. Mason, poetul A.Breton, apoi neoplasticistul *Mondrian. Pentru a-i apăra, Peggy Guggenheim fondează în 1942 Art of This Century, în același timp muzeu și galerie cu vânzare. Ea îl invită pe Pollock să expună, semnează un contract cu el și, în paralel, îi comandă o pictură murală, *Mural*, pentru reședința sa din New York (1943, New York, Iowa University). Această efervescență artistică îi inspiră lui Pollock *Figură stenografică* (1942, New York), *Lupoaica* (1943, *id.*), *Femeia Lună taie cercul* (1943, Paris, M.N.A.M.), *Păzitorii secretului* (1943, San Francisco), *Gotic* (1944, New York), *Albastru inconștient* (1946). Ultima operă „clasică" a artistului înainte de trecerea lui la expresionismul abstract se intitulează *Ochi în cap* (1946, Veneția).

• În 1947, Pollock realizează primele picturi *drippings* și participă la ultima expoziție de la Art of This Century; semnează un contract cu galeria B. Parsons. De acum înainte pictura sa gestuală va fi calificată de criticul american H. Rosenberg ca *action painting*. Pollock produce *Alchimie* (1947, Veneția, colecția Peggy Guggenheim), *Catedrală* (*id.*, Dallas), *Timp de vară: numărul 9A* (1948, Londra, T.G.), *Arabesc: numărul 13A* (*id.*, New Haven), *Alb și negru* (1948, Paris), *Tigru: numărul 3* (1949, Washington). Participă la Bienala de la Veneția din 1948.

• În 1950, se află la apogeul artei sale: *Câmp de lavandă: numărul 1* (Washington), *Ritm de toamnă: numărul 30* (New York), *Compoziție* (Lugano), *Unu: numărul 31 (id.)*, pânză considerată drept capodopera sa. Unele dintre tablouri sunt expuse în Muzeul Correr din Veneția. Se asociază cu grupul „irascibililor" expresioniști abstracți: A.Gottlieb, Hoffmann, W. De Kooning, Ad. Reinhardt, M. Rothko...

• Cu începere din 1951, revine la o figurație în alb și negru, purtând amprenta lui Picasso: *Ecou: numărul 25* (1951, New York, MOMA), *Numărul 7* (1952, New York), *Portret și vis* (1953, Dallas, M.F.A.). Mai puțin lizibilă imediat este *Convergență* (*id.* Buffalo, Albright-Knox, A.G.). Pollock nu renunță nici la *dripping* în *Poluri Albastre: numărul 2* (1952, Canberra). Le expune

la ultimul său galerist S. Janis. Pictează ultimul sa capodoperă: *Adâncul* (1953, Paris), printre operele cele mai novatoare, ca și *Lumină albă* (1954, New York, MOMA).

Alcoolic cronic, Pollock moare într-un accident de mașină la vârsta de patruzeci și patru de ani. Este la originea împrospătării artistice postbelice de peste Oceanul Atlantic care se propagă în a doua generație de artiști expresioniști abstracți (J. Mitchell, H. Frankenhaler) și abstracți (S. Francis, J.P. Riopelle). Artiștii europeni abstracți ca P. Soulages, O Debré, A. Saura sunt sensibili la opera lui.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Pollock oferă o reprezentare a lui însuși, bazată pe inconștient. Lucrează în ulei pe suporturi precum pânza, Isorel sau placaj, de formate mici, medii, câteodată mari și foarte mari.
P. Guggenheim este primul său comanditar și mecena, M.O.M.A., primul muzeu care îi cumpără o pânză *(Lupoaica)* în 1944.
În copilărie, trăiește în preajma artei indiene, a pictorilor pe nisip, apoi la New York în atmosfera muraliștilor mexicani. Prin *Cahiers d'art* descoperă arta lui Picasso și pe *Miró înainte chiar de a-i întâlni. Suprarealismul îl interesează. Participă la mișcarea expresioniștilor abstracți.

• Primele sale opere, sub îndrumarea lui T.H. Benton, pictor ostil imitației avangardei europene și cu respect pentru Renașterea italiană, atestă cunoașterea artei indiene, mexicane și europene și mai ales capacitatea de asimilare a lui Pollock *(Spre vest)*.
• La începutul anilor 1940, expresia sa capătă un timbru personal și se sprijină pe o sinteză estetică. De la Picasso reține noua linie grafică curbilinie *(Figură stenografică)*; la Miró apreciază motivul liber „biomorfic"; de la suprarealiști reia scriitura automată și rolul inconștientului asociate demersului analitic personal *(Femeia Lună taie cercul, Păzitorii secretului)*. Interesul pentru pictura murală și mesajul ei îl îndeamnă să abandoneze tabloul de șevalet. Asociază acumulările artistice, influențele amerindiene și simbolismul mitic și totemic al lui Jung. Concepția sa grafică și recursul la o simbolică figurativă relevă sensibilitatea picturală, elocvența, forța și densitatea materiei pe care o pune în operă.
• În 1944, a rezolvat problema raportului figură-fond și căutarea a ceea ce numește „non obiectivitatea" cu scopul de a „voala imaginea" pe care o deconstruiește *(Gotic)*. Se îndepărtează de abordarea suprarealistă a imaginii și se apropie de Masson în ale cărui lucrări sunt traduse pulsațiile non imagistice ale inconștientului.
Ferm inamic al decorativului, creează în 1945–1946 opere mai angulare, semi-figurative *(Albastru inconștient)*.

UN MARE MAESTRU

◆ Încurajat foarte devreme de P. Guggenheim, Pollock devine celebru din anii 1950, grație fotografiilor și filmului lui H.Namuth care îl arată lucrând în atelier, precum și datorită scrierilor critice ale lui H. Rosenberg și C. Greenberg. Este cunoscut prin intermediul retrospectivelor de la MOMA din 1956 și 1957, urmate regulat de altele de la sfârșitul anilor 1970 până azi: New York , Paris, Houston și Londra.
◆ Pollock creează pictura gestuală numită *action painting,* unde raporturile tradiționale ale artistului cu pictura sunt abolite.
În opera sa, abstracțiunea este despovărată de subiect și de obiect: picturile *dripping* poartă adesea titlul *Număr,* uneori precedat de numele culorilor proiectate pe pânză, sau un alt titlu definitoriu.
◆ Pollock utilizează materiale noi: culoarea metalizată sau de caroserie, câteodată un suport pe bază de fibre de lemn.
◆ Duce *dripping*-ul inventat de Ernst la gradul de incandescență: proiectează pe o pânză așezată pe jos stropi de culoare fluidă care se scurg prin fundul străpuns de mici găurele al unui vas, îl îmbogățește cu scurgeri fine de culoare obținute cu ajutorul unui băț înmuiat într-un recipient.
◆ Inventează *all over,* plasând la același nivel toate punctele pânzei. Rezultatul plastic formează o înlănțuire de picături orientate, rectilinii și suple și de mici pete de mărime variată.

• Către 1947, după un du-te-vino între figurație și abstracție, Pollock se lansează într-un demers care va fi calificat de criticul C. Greenberg ca „*all over*" (umplerea suprafeței): această radicalizare a abstracției avansează imposibilitatea de decompoziție a operei după criteriile fondului și formei, dispariția motivului, punerea la același nivel a tuturor elementelor, anularea fiecărei tușe de culoare de către cea care o urmează *(Ochi în cap)*. Pollock devine maestrul expresionismului abstract, al *action painting (Catedrala)*. Abandonează tabloul de șevalet pentru pânze imense, renunță la tehnicile tradiționale în beneficiul *dripping*-ului. Face înconjurul pânzei așezată pe jos; merge peste ea, intră în ea. „Își privește deci lucrul de sus; funcția artistului este aceea a unui demiurg, ea dezlănțuie acțiunea și o stăpânește" (C. Argan, 1950). Se deplasează „lateral în pictură" și afirmă că „ceea ce trebuia să se întâmple pe pânză nu este o imagine ci un fapt, o acțiune". Rapiditatea de execuție domină materia, subiectul operei este rezultatul corpului, traseul gestual se substituie culorii, „linia este în întregime transparentă [...], nu structurează" ci creează „spațiul optic" (M. Fried, 1965). Negrul, albul și griul-albastru, culorile lacurilor și de aluminiu sunt utilizate preponderent. Artistul duce o luptă consecventă pentru a ajunge la un echilibru între creația controlată și cea spontană; pe prima o folosește la traseul negru al vrejurilor și o numește „imagine inițială"; cealaltă, liberă și izvorând din inconștient, produce un labirint complex de stropi și de picături mai mult sau mai puțin colorate, în mai multe etape, până la saturația vizuală (*Arabesc: Numărul 13 A)*. Pollock va fi pentru pictură asemeni unui interpret de jazz în maniera lui Charlie Parker sau John Coltrane care „reinterpretează de mai multe ori «deasupra» propriilor înregistrări" (J.L. Chalumeau, 1997).

• În 1950, este pe deplin stăpân pe arta sa: spațiul pânzei pare imens, gradațiile de colorit sunt ușoare, delicatețea grafismului extremă. Pânzelor uneori complet acoperite de pictură și de straturi suprapuse în exces *(Tigru: numărul 3)* le substiuie un grafism aerian, o materie fluidă și lejeră care lasă să apară fondul pânzei de ton neutru, creând, pentru a relua termenii lui C. Greenberg din 1950 în legătură cu *Unu* și *Ritmul toamnei*, o surprinzătoare „adâncime plată (...), o a treia dimensiune strict picturală, strict optică". A ajuns, cu furie, să ascundă imaginea, figura, într-o țesătură fragilă și încurcată unde ochiul încearcă să descifreze meandrele.

• La acest grad de perfecțiune, care constituie un nivel excepțional, dar la un grad tot atât de mare de oboseală, slăbit de alcool și de inconfortul fizic, Pollock se întoarce în 1951 la figura lizibilă, la *Picturile negre* (urme negre pe fond alb) executate cu pensula (*Numărul 7)*, asemănătoare creațiilor lui Picasso. Pânzele nepreparate sug însetate pigmentul dând naștere unei game subtile, de la negrul-antracit la gri-pal. Pictează și în culori *(Portret și un vis)*, revine cu intermitență la *dripping (Poluri albastre)*.

• În creația ultimilor ani, vizual abstractă, dar sugestivă prin titluri, Pollock folosește un polonic de patiser care proiectează jeturi groase de culoare. Factura sa variază de la obținerea unei suprafețe pufoase *(Umbra)* la linii și pete înlănțuite *(Lumina albă)*.

Compoziție ▶
1950. Ulei și lac pe pânză, 55,8 x 56,5 cm, Lugano, Elveția, colecția Thyssen-Bornemisza

Dimensiunea acestui dripping, *unul dintre cele mai realizate ale artistului, nu schimbă cu nimic monumentalitatea sa plastică. Pollock rezumă astfel tehnica în 1947: „Pictura mea nu provine din pictura de șevalet. Înainte de a începe, întind oarecum pânza. Prefer să pun pânza direct pe perete sau pe jos. Am nevoie de rezistența unei suprafețe dure. Pe jos, mă simt în largul meu. Mă simt mai aproape de pictură, participând la ea mai mult, în măsura în care pot să merg de jur împrejur, să lucrez pe fiecare din cele patru laturi și să fiu literalmente în pictură. Este similară metodei pictorilor pe nisip ai indienilor din vest. Încă stau deoparte de uneltele tradiționale, ca șevaletul, paleta, pensulele etc. Prefer bețe, mistrie, cuțitele, sticla spartă sau alte materiale integre."*

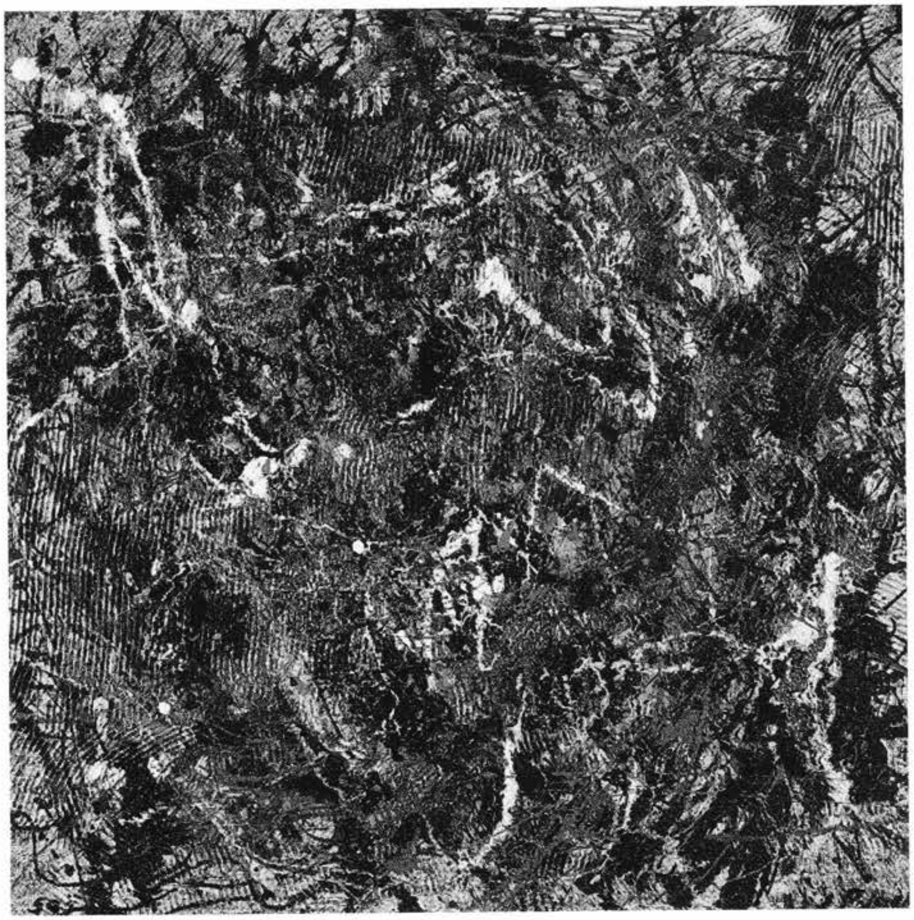
OPERE CARACTERISTICE

Pollock a pictat 320 de pânze, dintre care 32 în 1950, la apogeul artei sale.

Spre vest, 1934–1938, Washington, Smithsonian Institution
Figură stenografică, 1942, New York, MOMA
Păzitorii secretului, 1943, San Francisco, MOMA
Gotic, 1944, New York, MOMA
Albastru inconștient, 1946, colecție particulară
Ochi în cap, 1946, Veneția, colecția P. Guggenheim
Catedrală, 1947, Dallas, M.F.A.
Arabesc: numărul 13 A, 1947, New Haven, Yale University, A.G.
Negru și alb, 1948, Paris, M.N.A.M.
Tigru: numărul 3, 1949, Washington, Smithsonian Institution
Compoziție, 1950, Lugano (Elveția), colecția Thyssen-Bornemisza
Câmp de lavandă: numărul 1, 1950, Washington, N.G.
Ritm de toamnă: numărul 30, 1950, New York, MOMA
Unu: numărul 31, 1950, New York, MOMA
Numărul 7, 1952, New York, colecția L. Krasner Pollock
Poluri albastre, 1952, Canberra, Australia, N.G.
Portret și un vis, 1953, Dallas, M.F.A.
Adâncul, 1953, Paris, M.N.A.M.

BIBLIOGRAFIE

F.V. O'Connor, E.V. Thaw, *Jackson Pollock, A Catalogue Raisonné of Paintings...,* New Haven, Yale University Press, 1978; *l'Atelier de Jackson Pollock* – photographié par Hans Namuth – Macula, Paris, 1978; *Jackson Pollock,* catal. exp., éd. du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1979; *Jackson Pollock,* catal. exp., éd. du Centre Georges-Pompidou, Paris, 1982; *Pollock,* catal. exp., Houston, 1996.



Warhol



Dandy și provocator, Warhol, regele ambițios al pop art-ului american, ia în stăpânire figuri emblematice ale societății de consum, punând la același nivel o cutie de conserve și un star. Tratarea în aplaturi acrilice sau în serigrafie și copierea repetitivă contribuie la noutatea tehnică și plastică a artei sale.

PARCURS BIOGRAFIC

• Andrew Warhola, numit Andy Warhol (Pittsburg, 1928–New York, 1987), pictor american, este născut din părinți de origine slovacă. Studiază concepția grafică la Carnegie Institute of Technology din Pittsburg. Cu diploma în buzunar, pleacă la New York în 1949 și devine un desenator publicitar celebru, în special cu proiectul pentru „Pantoful Zsa Zsa Gabor" (1956, New York, colecția S. Frankfort). În același timp visează să devină un „mare" artist.

• În 1959, expoziția „Șaisprezece americani" de la MOMA regrupează lucrările lui R. Rauschenberg și J. Johns sub denumirea de „pop art". Warhol aderă curând la acest demers: *Dr. Scholl* (1960, New York, MOMA), *Coca-Cola mare* (*id.*, colecție particulară), *Sticla de parfum (Flacon de parfum*, 1961, New York, R. Miller Gallery), *Superman* (*id.*, Paris, colecția Sachs). Descoperă utilizarea benzii desenate de către R. Lichtenstein și o însușește: *Superman* (cca 1961, Paris).

• 1962 marchează o schimbare pentru Warhol prin introducerea serigrafiei: *Campbell's Soup Cans (Cutii de supă Campbell's,* 1961–1962, Washington, N.G.) și *Big Campbell's Soup Can, 19 cents (Cutie mare de supă Campbell's, 19 cenți,* 1962, Houston, Menil Collection) cunosc un succes imediat. Compune primele serii: *200 Dollars Bills* (*200 hârtii de 1 dolar*, 1962), *200 Campbell's Soup Cans (id.), Green Coca-Cola Bottles (Sticle verzi de Coca-Cola*, 1962, New York, Whitney Museum) și semnează *129 morți in Jet (Accident aviatic)* (1963, Köln). Imortalizează staruri: *Marilyn Diptych (Diptic cu Marilyn*, 1962, Londra), *Liz Taylor* (1963, colecție particulară), *Triplu Elvis* (1964, Richmond [Virginia], M.F.A.) și se interesează de *Gioconda (Mona Lisa*, 1963, New York, Blum Helman Gallery). În 1963, toarnă primul film în propria Factory, model important al culturii din New York, unde face cunoscut grupul rock Velvet Underground.

• Către 1964, artistul sistematizează utilizarea pe pânză a serigrafiei produse în serie și o aplică imaginilor de staruri: *Marilyn* (1964, New York, MOMA), *Nouă Jackie* (*id.*, New York) înfățișând-o pe Jackie Kennedy ca soție surâzătoare apoi văduvă, *Elvis* (1965, Toronto, Art Gallery of Ontario). Este preocupat de *Flori (Flowers, id.*, New York, colecție particulară), de *Tapet cu motivul unei vaci* (*Cow Wallpaper*, 1966, New York, colecția I. Castelli) și mereu de produsele alimentare: *Brillo Box (Cutie de Brillo*, 1964, New York, The Andy Warhol Fondation for Visual Arts*), Colored Campbell's Soup Cans* (1965, Waltham [Mass.]). Abordează realitățile cele mai crude: seria de *Scaune electrice* (*Electric Chair*, 1964–1968).
Fără a renunța la activitatea plastică, bărbatul din *Autoportret (Self-Portrait*, 1967, colecție particulară) este interesat de cinema (*Kiss*): îndrăznelile sale de turnare marchează avangarda cinematografică.

• În 1968, este victima unui atentat, ceea ce îi inspiră *Skull* (*Craniu*, 1976, New York, Fondation A. Warhol). Se consacră comenzilor pentru *jet set: Ladies and Gentleman* (1975, Fond. A. Warhol). Introduce în portrete

urme de pensulă: *Mao* (1972, Londra, colecția Saatchi); *Julia Warhol – mama sa* (1974, New York, Fond. A. Warhol). Practică experimente (*Oxidation Painting [Pictură de oxidație]*, 1982, Zürich); *Joseph Beuys*, 1980, Berlin, colecția F. Marx), pictează câteva serii ca *Dollar Sign* (1982, New York, Galeria I. Castelli). În 1984 compune *Rorschach (id.)*, în 1986 *Campbell's Noodles Soup* (*Supa cu paste Campbell's*, Salzburg), *60 Last Suppers* (*60 de Cine de taină*, *id.*, New York) și *Camouflage Self-Portratit* (*Autoportret cu camuflaj*, *id.*, New York).

Pictor, ilustrator, cineast, scriitor, Warhol este un star mediatic. Este simbolul anilor 1960–1980. Lasă numeroase scrieri dintre care *Filozofia mea de la A la B și viceversa*, *The Andy Warhol diaries*, *POPism: the Warhol '60s*.

DEMERS ȘI CARACTERISTICI PICTURALE

Warhol ia în stăpânire imageria contemporană: pantofi, benzi desenate... Mai târziu descrie societatea americană în toate aspectele ei: bunuri de consum (cutii de conserve), finanțe (dolari), *star-system* (Elvis Presley, Marilyn Monroe, Liz Taylor), politică (J.F. Kennedy, Mao, Nixon), sport, fapt divers (accident aviatic, accident de mașină, revoltă rasială, suicid, evadări), plecând de la fotografiile de actualitate. Otrăvirea alimentară și bomba atomică apar în contrast cu lipsa de griji a vieții câmpenești a florilor și vacilor sale. Artistul preferă serigrafia și acrilicul pe pânză.
Înainte de Warhol, R. Lichtenstein, J. Johns, R. Rauschenberg, J. Rosenquist, T. Wesselmann și C. Oldenburg și-au extras subiectele din publicitate și banda desenată. Bancnota pictată este utilizată în secolul al XIX-lea de artiștii americani W.M. Harnett și J. Baberle; benzile repetitive fac trimitere la Ad. Reinhardt, fundalurile vibrate la M. Rothko, craniile la „vanitățile" secolului al XVII-lea. Warhol parodiază expresionismul abstract. Se inspiră din textele psihologice ale psihiatrului și neurologului H. Roschach.

- În anii 1950, Warhol este preocupat de întoarcerea la figurativ, în plină dominație a expresionismului abstract. În creațiile sale publicitare, utilizează o tehnică de decalcomanie pe sugativă. Ironizează cu umor obiectele de consum, le acoperă cu aur și argint (*„Pantoful Zsa Zsa Gabor"*), le tratează uneori în manieră expresionistă (*Flacon de parfum*).
- Ulterior, Warhol își însușește valorile *pop art*-ului și recurge la banda desenată (*Superman*). Dar „pentru a deveni un pictor celebru, declară el, am decis să iau alte direcții în care voi fi primul". La fel, în 1962, preia imaginile obiectelor de consum cotidiene, le mărește cu epidiascopul, aducându-le la formate neobișnuite, și le proiectează pe pânză: dolar, Coca-Cola, cutia de supă Campbell's. Serigrafiile sunt mecanice și impersonale, fără adâncime, aplaturile de culoare vii și ireale.
- Unicității motivului îi succed compoziții seriale. Duplicatele aceluiași motiv colorat sau alb și negru, văzut în interior sau reprezentat în manieră parcelară, repetată, saturä privirea și neutralizează sau mărește, după caz,

UN MARE MAESTRU

◆ Warhol este celebru atât pentru realizările sale, cât și pentru accesoriul *jet set*. O retrospectivă îi este consacrată în 1990 la New York și Paris.
◆ Artistul se îndepărtează de expresionismul abstract și de minimalism în numele *pop art*-ului.
◆ Ridică „obiectul" de consum de masă la rangul operelor de artă.
◆ Utilizează tehnici novatoare, decalcomania și „tamponajul", epidiascopul, șablonul și mai ales serigrafia pe pânză. Experimentează efecte plastice inedite provocate de urină pe aramă, de un negativ umidificat.
◆ Warhol basculează obiectul figurativ în domeniul abstract.

emoția. Maniera de redare alternează perfecțiunea aplatului și hazardul *(Diptic cu Marilyn)*. Perceperea oscilează între figurație și abstracție *(100 cutii)*. Folosind șabloane diverse, Warhol introduce diversitatea în motivele repetitive *(Sticle verzi de Coca-Cola)*.

• Elaborează o „strategie" a imaginii, ocupându-se de puterea ei și de rolul promoțional. Nu se mai interesează de „realitatea obiectivă", cum o fac Pollock și Bacon, ci focalizează „conduita ei dinamică". Imaginile sale sunt evenimențiale, respectiv rapide, multiple, puternice, apoi „depășite".

• Către 1964, aplică sistematic procedeul serigrafiei în seriile cu staruri, personaje politice, fapte diverse.

• La mijlocul anilor 1970, îmbogățește portretele cu urme de acrilic așternut cu pensula în zigzaguri rapide și ample sau lucrează „cu degetul" *(Mao, Julia Warhol)*: artizanul serigrafiei se transformă în artist „tradițional" *(Gioconda)*.

• De la sfârșitul anilor 1970, artistul revine la serigrafia „pură" pe pânză. Experimentează acidul uric (urina) pe o placă de aramă *(Pictură de oxidație)*, imprimarea pe hârtie a unui negativ presărat cu pulbere de diamant *(Joseph Beuys)*. Revine la „tamponaj" *(Rorschach)*. În sfârșit, se interesează de desenul țesăturii hainelor militare *(Autoportret cu camuflaj)*.

OPERE CARACTERISTICE

Warhol a realizat foarte numeroase serigrafii pe pânză, în variante multiple.

Superman, cca 1961, Paris, colecția G. Sachs
200 Dollars Bills, 1962, colecție particulară
200 Campbell's Soup Cans, 1962, colecție particulară
Green Coca-Cola Bottles, 1962, New York, Whitney Museum
129 Die in Jet (Accident aviatic), 1963, Köln, Ludwig Museum
Marilyn Diptych, 1962, Londra, T.G.
Nouă Jackie, 1964, New York, colecție particulară
Colored Campbell's Soup Cans, 1965, Waltham [Mass.], Rose Art Museum, Brandis University
Autoportret, 1967, colecție particulară
Mao, 1972, Londra, colecția Saatchi
Pictură de oxidație, 1982, Zürich, T. Ammann F.A.
Campbell's Noodles Soup, 1986, Salzburg, colecție particulară
60 de Cine de taină, 1986, New York, Galeria I. Castelli
Autoportret cu camuflaj, 1986, New York, MOMA

BIBLIOGRAFIE

D. Bourdon, H.N. Abrams, *Andy Warhol*, Flammarion, Paris, 1989; *Andy Warhol retropsective*, ed. du Centre Georges-Pompidou, Paris, 1990; *Warhol*, operă colectivă, Cercle d'Art, Paris, 1997.



Colored Campbell's Soup Cans
1965. Acrilic și serigrafie pe pânză, 1,93 x 1,22 m,
Waltham [Mass.], Rose Art Museum, Brandis University

În 1962, Warhol se explică în legătură cu primele sale Campbell's: *„Pictez pur și simplu obiecte care mi s-au părut mereu frumoase, lucruri de care te servești în fiecare zi fără să te gândești la ele." Banalitatea subiectului îi propulsează arta și personalitatea în prim-plan. Alegerea culorilor (roz, albastru, oranj și verde) este un ecou la cromatica din publicitate. Depășind în această reprezentare serială simpla multiplicare identică a aceluiași modul, Warhol îmbogățește coloritul de la o cutie la alta.*

Glosar

Acrilic: pigment sintetic și organic, comercializat cu începere din 1950, destinat inițial industriei. Solubil în apă sau într-un diluant special, pigmentul acrilic, foarte colorat, opacifiant și rezistent, conferă operelor o strălucire cromatică inegalată, un finisaj neutru adesea în aplat și permite pictorului să lucreze rapid (Warhol, Bacon...). Foarte adeziv, permite integrarea unor corpuri eterogene: nisip, praf de marmură, fibră de sticlă (Duchamp, Miró, Pollock, Dubuffet).

Affetti: pasiunile sufletului, emoții „libere" la manieriști îndeosebi, redate cu măiestrie de Poussin și de pictorii clasiciști.

Aplat: suprafață delimitată colorată uniformă și perfect întinsă, fără volum sau urmă de materie.

Bistru: culoare brună obținută din amestecul funinginii cu apă și clei (secreție vegetală cleioasă a unei răni, la plante). Este utilizat încă din secolul al XIV-lea în Italia în scrierea manuscriselor, cu pana pentru marcarea conturului sau cu pensula pentru umbre. Secolul XX preferă sepia (operele pământii ale lui van Gogh).

Bitum: amestecul unui element bogat în cărbune, ulei de in și ceară încorporată. Culoarea brună foarte strălucitoare oferă pictorilor posibilitatea obținerii efectelor de transparență. A fost folosit mai ales în secolul al XIX-lea, în pictura în ulei contemporană sau în reluările operelor vechi. Provoacă în timp alterări ireparabile (cracluri, înnegriri). Fondul bituminos este coșmarul restauratorilor.

Bodegón: termen spaniol (secolul al XVI-lea) desemnând reprezentarea unui interior de bucătărie (mobilier, veselă) sau etalarea mâncării (vânat, pește, ouă...). În secolul al XVII-lea, termenul este aproape sinonim cu „natura moartă"; genul atinge apogeul cu Cotán, Zurbarán, Velázquez mai cu seamă.

Cangianti: trecerea de la o tentă la alta pe o aceeași suprafață și fără nici o ruptură (la manieriști, printre care Pontormo).

Clarobscur: joc de umbre și lumini folosit pentru a produce modeleul unui corp, al unui obiect, al unui volum, mergând până la un contrast acuzat (Caravaggio), care pune în evidență forța luminii exterioare „reale".

Conversation piece: termen englez transpus în imagine de Hogarth, care reprezintă cel puțin două persoane aflate în conversație.

Strat pictural: ansamblu de straturi suprapuse de culoare, repartizate între preparație și verniul final.

Culori primare și complementare: culorile primare ale spectrului solar sunt roșu, albastru și galben. Complementarele lor respective sunt verde, oranj și violet. Verdele și roșul sunt complementare, violetul și verdele sunt complementare secundare. Utilizarea lor, cu cea mai sigură știință, datează din secolul al XIX-lea (Delacroix, Monet, Seurat).

Culoare saturată: culoare care a atins densitatea maximă.

Detrempe: pictură în culori frecate cu apă apoi subțiate (îndoite) cu clei (gumă) în momentul pictării; s-a folosit la pictura murală și a plafoanelor perfect plane și minuțios preparate. Această tehnică presupune o mare rapiditate de execuție datorită uscării imediate a culorilor; nu permite reluări sau suprapuneri de straturi. Din secolul al XV-lea i-a fost preferată pictura în ulei, mai suplă ca mod de utilizare.

Di sotto in sú: „de jos în sus" desemnează figuri văzute în racursi de jos. Perspectiva astfel accentuată dă iluzia ascensiunii în spațiu (virtuozitate proprie pictorilor baroci Lanfranco, Correggio, Pietro da Cortona).

Împăstare: grosime mai mult sau mai puțin regulată a stratului pictural rămasă în urma pensulei, a cuțitului...producând dâre, șanțuri, creste și scobituri de amplitudine variabilă pe care joacă lumina (Hals, Rubens, Delacroix, Fragonard, Monet, van Gogh, Pollock).

Factură, meșteșug sau limbaj pictural: mod în care pictorul execută opera din punct de vedere tehnic (tușă întinsă, împăstată, orientată...).

Figura serpentinata: figură șerpuită, apărută din *contrapposto* (poziție dezechilibrată a corpului și opunerea poziției membrelor), căruia Michelangelo îi adaugă o mișcare în torsiune spiralată.

Frotaj: procedeu de obținere prin frecare a unei zone rugoase și uscate în stratul de culoare în ulei (Ernst).

Glasiu: culoare luminoasă foarte diluată într-un verni uleios, pusă ca ultim strat, asigurând unitatea generală cromatică și luminoasă a tabloului. Glasiul asigură unitatea tonală. Este foarte utilizat în special în Renaștere.

Grisaille: pictură sau schiță tratată în monocromie, în camaieuri de gri (degradări între negru și alb), care imită relieful sculptat.Tehnică utilizată în anluminuri, în desen, în schița pregătitoare

a sculpturii, în frescă și în pictura pe pânză. A fost la modă din secolul al XIV-lea în Franța, apoi în Italia și în Nord (Uccello, van Eyck, Mantegna, Giovanni Bellini, Bruegel, Bosch, Correggio... mai târziu Rubens, Ingres, Boucher, Manet).Impresionismul va elimina acest procedeu.

Grotescă: decorație, în special murală și plafonantă, compusă din elemente arhitecturale, vegetale, animale și monștri (grifoni), foarte la modă în secolul al XV-lea (Ghirlandaio, Pinturicchio). Nume dat la sfârșitul veacului al XV-lea decorației pictate din Antichitatea romană (Domus Aurea a lui Nero). Ornament folosit în secolul al XVI-lea de manieriști (Giovanni da Udine în atelierul lui Rafael, Rosso, Primaticcio...), ulterior în secolul al XVIII-lea (Audran, Boucher...) după descoperirea în săpături a decorației pompeiene.

Guelfi și ghibelini: numele unor facțiuni în conflict din două familii germane: Guelf (Welf), numele ducilor de Bavaria a căror autoritate feudală se afla în opoziție cu familia imperială Hohenstaufen, denumită Ghibelin de la castelul în care își avea reședința: Waibling. Conflicul se întinde în Italia de Nord, în secolele al XIII-lea și al XIV-lea; cetățile-stat, rivale, optează fie pentru guelfi, fideli supremației papalității și anti-imperiali (Arezzo, Assisi, Florența...), fie pentru ghibelini, legați de tradiția Imperiului Germanic, condus atunci de Frederic Barbarossa (Pisa, Sienna...).

Liant sau **medium, excipient:** constituent al materiei picturale și verniului. Este apos, uleios (uleiuri naturale sau artificiale), aglutinant (clei ...) sau rășinos (verni natural sau sintetic), folosit pentru a vehicula pigmentul. Asigură proprietățile tehnice ale picturii: facilitatea lucrului, consistență, opacitate sau transparență, calitatea și timpul de uscare, rezistență.

Luminism: rolul luminii asupra formelor și culorilor care se exprimă în pictura în ulei de la descoperirea sa, pesemne, de către venețieni, ulterior răspândită în toată Italia. Termenul este utilizat uneori pentru a caracteriza opera lui Caravaggio și a emulilor săi europeni și cea executată de *tenebrosi* („tenebroșii") ca Ribera, L. Giordano. Sunt considerate „luministe" operele diurne, dar, mai ales, nocturne cu o claritate strălucitoare (Beccafumi, El Greco, Tintoretto).

Maestà: reprezentarea Fecioarei în maiestate.

Monotip: procedeu de imprimare a hârtiei lucrată în prealabil cu tuș tipografic sau cu culoare și conceput pentru a se obține o stampă unică (Degas îndeosebi, Gauguin...).

Pala: tablou de altar propriu bisericilor.

Pictură *a fresco* sau **frescă:** pictură murală executată cu pigmenți minerali, înndoiți (vezi: ***detrempe***) cu apă, așternuți cu pensula pe un strat de mortar proaspăt (nisip și var stins), drișcuit sau nu.

Pictură *a tempera:* frescă pe bază de pigmenți coloranți și albuș (aglutinant). Albastrul, de exemplu, cere o punere *a secco* („pe uscat").

Pictură *alla prima:* executată spontan, într-un singur strat pictural, proprie artei moderne.

Pictură cu cuțitul: cu începere din secolul al XIX-lea, tehnică utilizând o lamă de oțel, în formă de mistrie, de lățime variabilă, cu care pictorul ia culoarea de pe paletă și o aplică pe pânză (Turner, Goya, Courbet, impresioniștii).

Perspectivă: știință a geometriei transpunând în trei dimensiuni și în spațiu orice formă reală sau imaginară, plecând de la un punct fix ales. Realitatea vizuală obținută pe o suprafață plană este rezultatul unui demers mai întâi empiric, ulterior rațional.

Perspectivă atmosferică sau **aeriană:** alterarea și estomparea progresivă a formelor, culorilor, contratselor, sub efectul distanței și al luminii (Leonardo).

Perspectivă axonometrică: reprezentarea unei figuri în trei dimensiuni prin proiecție ortogonală sau oblică. Altfel spus, toate liniile paralele la planul tabloului sunt oprite, toate punctele fug vertical și paralel către infinit (utilizată mai ales în planurile de arhitectură).

Perspectivă barocă: perspectivă iluzionistă împinsă la paroxism, care folosește toate procedeele tehnice iluzioniste: racursi, *di sotto in sù, grisaille...* (Correggio, Pietro da Cortona...).

Perspectivă centrală, clasică sau **albertiană:** perspectivă geometrică riguroasă, concepută de arhitectul Alberti (secolul al XV-lea), care se construiește cu ajutorul unui punct de fugă central obținut la intersecția razei vizuale principale sau centrale a piramidei vizuale cu linia orizontului. Ea proiectează pe tablou planul și elevația obiectului: toate liniile paralele la planul tabloului se păstrează și toate celelate linii converg spre punctul de fugă central (Piero della Francesca este primul pictor care a folosit-o).

Perspectivă lineară: micșorarea formelor o dată cu îndepărtarea lor care presupune respectarea cel puțin a unui punct fix de fugă perspectivală. Există totuși deformarea laterală, curbilinie, chiar infimă. Lumina joacă în această situație un rol însemnat, studiat de Leonardo.

Perspectiva primitivă, paralelă sau **intuitivă:** construcție elaborată plecând de la un punct de vedere unic, empiric și stângaci, care va dispărea o dată cu perspectivele lui Brunelleschi și Alberti (Cimabue, în special Giotto).

Perspectiva rațională sau **bruneleschiană:** perspectiva rațională construită de arhitectul Brunelleschi (secolul al XV-lea) vizează găsirea unei metode vizuale și empirice (plecând de la un dispozitiv astăzi pierdut care servea punctului de fugă central) pentru a stabili distanțele și dimensiunile în scopul fidelității față de realitate (Masaccio este cel dintâi artist care se slujește de ea).

Pigment: constituent mineral, organic sau sintetic care, mărunțit, devine elementul colorant al picturii.

Racursi: reprezentare în perspectivă a corpului uman, care provoacă o deformare și produce efecte pregnante, timide la Giotto, magistrale la Mantegna, Uccello, mai târziu la Michelangelo și, ulterior, la maeștrii barocului.

Reluare: corectarea unei forme desenate sau pictate făcută în cursul execuției unei opere.

Serigrafie: procedeu de imprimare a stampei aplicat în pictură prin report fotosensibil, fotochimic, pe pânză sau pe un ecran emulsionat (Warhol).

Sfumato: rezultatul finisării și disoluției contururilor. În spațiul perspectiv, aerul este vaporos, anvelopa albastru-cețos (Leonardo).

Tonalism, culoare tonală sau **„culoare spațială":** culoare-lumină, fuziune armonioasă a tentelor fidele intensității luminoase reale. Numai pictura în ulei și „suplețea" ei permit obținerea culorii tonale, prin suprapuneri succesive de straturi translucide (Giovanni Bellini este primul inventator, urmat de Leonardo, Tizian, Veronese etc.). Cerurile sunt scufundate în culori apropiate, mergând de la griuri colorate (Bellini) la un clarobscur moderat (Tizian).

Ton local: ton natural conferit obiectelor în funcție de locul lor în tablou, de poziția în câmpul perspectiv, de lumina reală (Giovanni Bellini).

Tonuri calde: culori apropiate de roșu și oranj.

Tonuri reci: culori apropiate de albastru și verde.

Tonuri rupte: amestec de culori cărora le este asociat griul (van Gogh).

Indicele principalilor pictori citați

Paginile cu caractere aldine trimit la fișele celor 73 de pictori selecționați.
Când numele unui artist este precedat de un asterix în text sau în legendă, aceasta înseamnă că el beneficiază de o fișă.

A

Aertsen (Pieter), 105, 110, 133
Albani, 103, 104, 185
Altdorfer (Albrecht), 13, 51, 52, 83
Amigoni (Jacopo), 155, 156
Andrea del Castagno, 34, 35
Andrea del Sarto, 13, 43, 63, 75, 78, 79
Angelico (Fra), 11, 31, 173
Antonello da Messina, 12, 30, 34, 35, 71
Audran (Claude III), 146, 147, 148

B

Bacon (Francis), 133, 255, **318-321**
Baldung (Hans), 51, 55, 83
Balthus, 209, 254
Barocci, 105, 163
Bartolomeo (Fra), 43, 63, 71, 75, 78, 79
Bassano (Jacopo), 90, 91, 92, 99, 109, 110, 113
Bazille (Frédéric), 216, 218, 226
Beccafumi, 74, 75, 109
Bellini (Gentile), 34, 66, 71
Bellini (Giovanni), 10, 12, 30, **34-37,** 50, 51, 66, 67, 70, 71
Bernard (Émile), 216, 217, 230, 231, 234, 236, 237, 246, 247, 264, 266
Beuckelaer (Joachim), 105, 133
Blake (William), 172, 298
Bonington (Richard Parkes), 173, 201, 202
Bonnard (Pierre), 163, 212, 216, 217, 222, 255
Bosch (Hieronymus), 12, **46-49,** 55, 71, 94, 95, 306
Botticelli, 11, 13, **38-41,** 42, 43, 58, 71
Boucher (François), 144, 145, 147, 151, 162, 163, 164, 235
Boudin (Eugène), 209, 216, 226, 228
Bouts (Dirk), 26, 47
Braque (Georges), 159, 252, 253, 254, 255, **270-275,** 276, 278, 302
Bruegel cel Bătrân (Pieter),12, 46, 52, **94-97,** 113

C

Caillebotte (Gustave), 217, 226, 227
Caravaggio, 13, 72, 102, 103, **108-111,** 113, 125, 129,
Carracci (Annibale), 13, 102, 103, **104-107,** 110, 113, 114, 121, 122, 125, 128, 129, 133, 162, 163, 167, 185, 197, 257
Cézanne (Paul), 113, 125, 159, 176, 201, 212, 214, 215, 216, 217, 222, 223, **230-235,** 237, 240, 241, 250, 253, 261, 264, 266, 270, 271, 276, 278, 282, 283, 287, 291, 298, 299, 302, 303
Champaigne (Philippe de), 103, 124, 193, 194
Chardin (Jean Siméon), 103, 144, 145, **158-161,** 162, 163, 266
Christus (Petrus), 22, 26
Cimabue, 10, **14-15,** 16
Constable (John), 113, 173, **188-191,** 196, 197, 201, 202, 310
Cormon (Fernand), 240, 246, 248
Corot (Jean Baptiste Camille), 173, 176, 180, 204, 205, 208, 209, 216, 217, 226, 228, 244
Correggio, 13, 71, 72, **74-77,** 91, 103, 104, 105, 107, 109, 121, 163
Costa (Lorenzo), 74, 75
Courbet (Gustave), 173, 201, **208-211,** 212, 214, 215, 216, 217, 218, 226, 227, 230, 231, 232, 235, 272, 277, 285, 303
Cranach (Lucas), 13, 51, 55, 83

D

Dahl (Johan Christian Clausen), 180, 181, 182
Daubigny (Charles François), 173, 215, 216, 226
Daumier (Honoré), 163, **204-207,** 208, 212, 214, 215, 217, 231, 232, 241
David (Jacques Louis), 63, 145, 162, **166-169,** 172, 184, 192, 193, 194, 197, 204, 215, 285
De Chirico (Giorgio), 251, 307
De Kooning (Willem), 315, 322
Debré (Olivier), 254, 323
Degas (Edgar), 193, 205, 209, 212, 216, 217, **222-225,** 237, 246, 247, 248
Delacroix (Eugène), 67, 90, 113, 125, 151, 167, 172, 173, 176, 188, 196, **200-203,** 205, 212, 215, 217, 218, 223, 227, 230, 231, 232, 237, 240, 241, 244, 253, 277, 280
Delaunay (Sonia și Robert), 253, 265, 282, 283, 298, 299
Derain (André), 237, 253, 254, 264, 265, 271
Dominiquino, 103, 104, 125, 133
Dosso Dossi, 74, 75, 76
Dou (Gerard), 103, 137, 146, 147, 159
Dubuffet (Jean), 163, 255, 307, **314-317**
Duccio, 10, 14
Duchamp (Marcel), 212, 250, 252, 253, 254, **302-305,** 307, 314
Dufy (Raoul), 222, 237, 253, 265, 270
Dürer (Albrecht), 10, 12, 13, **50-53,** 54, 55, 71, 78, 79, 80, 172, 173, 223

E - F

Elsheimer (Adam), 103, 137
Ercole de' Roberti, 74, 75
Ernst (Max), 250, 254, 255, 302, **306-309,** 311, 322, 323
Fabritius (Carel), 103, 137, 140, 141
Fautrier (Jean), 314, 315
Flinck (Govert), 103, 137,
Fragonard (Jean Honoré), 117, 144, 151, **162-165,** 205, 206, 235
Francis (Sam), 307, 323
Friedrich (Caspar David), 172, **180-183,** 212, 306, 308
Friesz (Othon), 270, 271
Füssli (Johann Heinrich), 172, 196, 197

G

Gainsborough (Thomas), 113, 140, 145, 155
Gauguin (Paul), 193, 212, 214, 216, 217, 219, 222, 227, **236-239,** 240, 241, 242, 247, 250, 261, 262, 264, 277
Geertgen tot Sint Jans, 46, 47
Géricault (Théodore), 83, 172, 184, 188, **196-199,** 200, 201, 209, 210
Ghirlandaio (Domenico), 42, 58
Gillot (Claude), 146, 147
Giordano (Luca), 75, 103, 109, 120
Giorgione, 34, 35, 66, 67, 68, 71, 109, 231, 235
Giotto, 10, 14, **16-19,** 20, 58, 59, 67, 193
Girodet-Trioson (Anne Louis), 166, 167, 172
Girtin (Thomas), 184, 185, 189
Gleizes (Albert), 253, 302
Goncearova (Natalia), 253, 291
Goya (Francisco de), 133, 172, **174-179,** 298, 299
Greco (El), 12, 98-101, 106, 133
Gris (Juan), 254, 271, 314
Gros (Antoine), 145, 166, 167, 172, 173, 197, 198, 200, 209, 210
Grünewald (Matthias), 13, **54-57,** 82, 253, 319
Guardi (Francesco), 145, 150
Guérin (Pierre Narcisse), 145, 146, 196, 197, 200, 201
Guston (Philip), 322

H

Hals (Frans), 102, 103, **116-119,** 141, 209, 210, 218, 241
Hiroshige, 240, 247
Hogarth (William), 144, 145, **154-157**
Hokusai, 223, 247
Holbein cel Bătrân (Hans), 54, 55
Holbein cel Tânăr (Hans), 13, 71, 72, **82-85,** 223

I - J

Ingres (Jean Auguste Dominique), 63, 125, 167, 173, **192-195,** 200, 209, 210, 215, 223, 237, 244, 245, 266, 272, 280, 285, 303
Jawlensky (Alexis von), 237, 252, 253, 265, 286
Johns (Jasper), 255, 326, 327
Jongkind (Johan Barthold), 209, 215, 216, 226, 228
Jordaens (Jacob), 103, 112, 163
Jorn (Asger), 255, 315

K

Kandinsky (Wassily), 251, 252, 253, **286-289,** 291, 298
Kirchner (Ernst Ludwig), 237, 252, **260-263,** 265
Klee (Paul), 253, 254, 287, **298-301**
Klimt (Gustav), 217, **256-259,** 261
Kokoschka (Oskar), 252, 257
Kupka (Frantisek), 253, 302, 303

L

La Fresnaye (Roger de), 302
La Tour (Georges de), 102, 103, **128-131,** 140, 159
Lanfranco (Giovanni), 75, 103, 120, 121
Larionov (Mihail), 250, 253, 291
Lastman (Pieter), 103, 136, 137
Le Brun (Charles), 102, 103, 158, 167, 168
Léger (Fernand), 251, 254, 265, **282-285,** 314
Leonardo da Vinci, 10, 12, 13, 20, 30, 38, 39, **42-45,** 51, 55, 58, 59, 62, 63, 72, 75, 76, 78, 79, 82, 83, 137, 138, 277, 299
Lichtenstein (Roy), 326, 327
Lippi (Filippo), 11, 34, 38, 39, 42, 58
Lorrain (Claude), 103, 105, 184, 185, 189
Lotto (Lorenzo), 12, 64, **70-73,** 109
Lucas de Leyda, 12, 50, 51

M - N

Macke (August), 252, 298, 306
Malevici (Kazimir), 251, 252, 253, **290-293**
Manet (Édouard), 117, 133, 159, 176, 194, 205, 209, 214, 215, 216, 217, **218-221,** 222, 226, 227, 228, 231, 232, 247, 250, 277, 280
Mantegna (Andrea), 11, 12, 34, 35, 51, 55, 75, 105, 111, 223
Marc (Franz), 252, 253, 286, 287, 298
Martini (Simone), 10, 14
Masaccio, 10, **20-21,** 30, 31, 58, 59, 110
Masolino da Panicale, 20, 31
Masson (André), 254, 302, 310, 314, 322, 323
Matisse (Henri), 159, 193, 219, 253, 254, 255, 259, 261, 262, **264-269,** 270, 271, 272, 276, 279, 287, 299, 302, 303, 311
Matta (Roberto), 254, 322
Memling (Hans), 22, 26, 55, 83
Mengs (Anton Raphael), 145, 166
Metsys (Quentin), 12, 22, 50, 51
Michelangelo, 10, 12, 13, 42, **58-61,** 62, 63, 67, 68, 71, 74, 75, 78, 79, 86, 87, 91, 98, 99, 105, 106, 111, 113, 133, 197, 257, 277
Millet (Jean-François), 173, 204, 215, 226, 240, 241, 250
Miró (Joan), 250, 252, 254, 255, **310-313,** 322, 323
Mitchell (Joan), 253, 255, 323
Mondrian (Piet), 252, 253, 254, 277, 282, 283, 284, 291, **294-297,** 322
Monet (Claude), 90, 133, 185, 205, 212, 214, 215, 216, 217, 218, 222, **226-229,** 230, 232, 250, 287
Munch (Edvard), 213, 215, 216, 237, 253, 261, 277, 294, 295
Münter (Gabriele), 286, 287
Murillo (Bartolomé Esteban), 103, 176
Newman (Barnett), 253, 254

O - P

Ozenfant (Amédée), 253, 282
Palma Vecchio, 67, 71, 72
Parmigianino, 13, 75, 90, 91
Patinir (Joachim), 50, 51, 95
Perugino, 30, 42, 62, 173
Picabia (Francis), 250, 254, 302, 307, 310
Picasso (Pablo), 63, 125, 133, 193, 205, 237, 252, 253, 254, 255, 265, 270, 271, 272, 273, **276-281,** 285, 287, 297, 302, 306, 318, 319, 322, 323, 324
Piero della Francesca, **30-33,** 34, 35, 63, 140, 244, 245
Piertro da Cortona, 75, 102, 103, **120-123,** 163
Pissarro (Camille), 215, 216, 217, 218, 226, 227, 230, 231, 232, 236, 237, 240, 244, 264, 266
Pollaiolo (Antonio del), 38, 39, 43
Pollock (Jackson), 163, 250, 255, 307, 314, **322-325**
Pontormo, 10, 13, 55, **78-81,** 193
Poussin (Nicolas), 102, 103, 105, 120, **124-127,** 145, 167, 168, 185, 197, 201, 223, 235, 280, 320
Pozzo (Andrea), 75, 103, 120
Primaticio, 13, 75, 91
Puvis de Chavannes (Pierre), 209, 216, 237, 238, 244, 245, 277

R

Rafael, 12, 13, 30, 43, **62-65,** 68, 71, 72, 74, 75, 76, 78, 79, 83, 91, 105, 106, 113, 121, 125, 133, 167, 173, 192, 193, 194, 201, 237, 280
Rauschenberg (Robert), 255, 326, 327
Reinhardt (Ad), 322, 327
Rembrandt, 13, 67, 102, 103, 117, **136-139,** 141, 151, 159, 163, 176, 177, 197, 198, 205, 208, 209, 210, 218, 223, 241, 299, 318, 319
Reni (Guido), 103, 105, 186
Renoir (Auguste), 113, 162, 193, 212, 216, 217, 218, 219, 222, 226, 230, 246, 247, 272
Repin (Ilia Efimovici), 209, 213, 215, 291
Reynolds (Joshua), 140, 145, 155, 201
Ribera (José), 103, 132, 209, 231, 232
Ricci (Sebastiano), 145, 151
Riopelle (Jean-Paul), 307, 323
Robert (Hubert), 162, 163
Romano (Giulio), 13, 62, 87, 91, 167
Rosenquist (James), 255, 327
Rosso Fiorentino, 13, 55
Rothko (Mark), 253, 322, 327
Rousseau (Théodore), 173, 180, 204, 215, 226
Rubens (Petrus Paulus), 13, 67, 90, 102, 103, **112-115,** 120, 121, 125, 133, 137, 145, 146, 163, 168, 189, 197, 198, 201, 202, 205, 206, 235, 240, 241
Runge (Philipp Otto), 180, 181

S

Salviati (Francesco), 86, 87, 91
Saraceni (Carlo), 128, 129
Schiele (Egon), 257
Schmidt-Rottluff (Karl), 252, 260
Schongauer (Martin), 47, 51
Seurat (Georges), 90, 91, 212, 213, 216, 217, 227, 240, **244-245,** 258, 266, 295
Signac (Paul), 201, 215, 216, 240, 244, 261, 264, 266
Sisley (Alfred), 216, 217, 226, 227
Snyders (Frans), 103, 112

T

Tanguy (Yves), 302, 314
Tàpies (Antoni), 255, 307, 315
Teniers (David II numit, cel Tânăr), 46, 147
Ter Brugghen (Hendrick), 103, 117, 129
Thornhill (James), 103, 145, 154, 155
Tiepolo (Giambattista), 90, 103, 120, 129, 144, 145, **150-153,** 162, 163, 176
Tintoretto, 12, 13, 52, **86-89,** 90, 91, 92, 98, 99, 109, 113, 133, 185
Tizian, 12, 13, 34, 35, **66-69,** 70, 71, 75, 83, 86, 87, 90, 91, 92, 98, 99, 113, 114, 120, 121, 125, 137, 138, 146, 185, 197, 201, 202, 205, 209, 210, 218, 219, 231, 235
Toorop (Jan), 213, 217, 257, 294, 295
Toulouse-Lautrec (Henri de), 205, 212, 217, 219, 222, 240, 241, **246-249,** 277
Turner (William), 172, 173, **184-187,** 188, 196, 201, 226, 227, 228

U - V

Uccello (Paolo), 11, 34
Utamaro, 223, 240, 247
Valentin de Boulogne, 102, 103, 109
Van Baburen (Dirck), 117, 129, 141
Van der Goes (Hugo), 26, 50, 51
Van der Leck (Bart), 294, 295, 296
Van der Weyden (Rogier), 12, **26-29,** 47, 50, 51
Van Doesburg (Theo), 282, 283, 294, 295
Van Dyck (Antoon), 103, 112, 117, 118, 146, 147, 163, 168
Van Eyck (Jan), 12, **22-25,** 26, 27, 46, 47, 51, 52, 55, 83, 95, 193, 194
Van Gogh (Vincent), 121, 205, 212, 213, 216, 217, 219, 227,230, 236, 237, 238, **240-243,** 246, 247, 250, 258, 261, 264, 266, 295, 298, 299, 306, 311, 319
Van Honthorst (Gerrit), 117, 128, 129
Van Loo (Carle), 145, 162, 163
Vantongerloo (Georges), 294, 295
Vasari (Giorgio), 14, 20, 67, 91, 100
Velázquez (Diego), 67, 90, 99, 102, 103, **132-135,** 168, 176, 177, 210, 218, 219, 277, 280, 285, 318
Veneziano (Domenico), 30, 31
Vermeer din Delft, 13, 102, 103, **140-143,** 159, 310, 311
Veronese, 10, 12, 13, 67, 86, 87, **90-93,** 104, 105, 106, 121, 145, 151, 153, 163, 185, 201, 202, 209, 210, 223, 241
Verrocchio, 38, 39
Vien (Joseph Marie), 145, 166, 167, 192
Villon (Jacques), 253, 302
Vlaminck (Maurice de), 253, 264, 265
Vleughels (Nicolas), 146, 147
Vuillard (Édouard), 216, 222

W - Z

Warhol (Andy), 250, 255, **326-329**
Watteau (Antoine), 103, 113, 140, 144, 145, **146-149,** 155, 156, 184, 185, 235
Wesselmann (Tom), 255, 327
Whistler (James), 133, 209, 214, 215, 215, 216, 257
Wilkie (David), 173, 184, 185
Wolgemut (Michael), 50, 51
Zurbarán, 103, 133, 176, 209, 210

Credite fotografice

p. 15: Ph. © SCALA- p. 18: Ph. © SCALA - p. 19: Ph. © SCALA - p. 21: Ph. © SCALA - p. 22: Ph. © SCALA - p. 24: Ph. COLL. ARCHIVES LARBOR - p. 25: Ph. E. TWEEDY © ARCHIVES LARBOR - p. 28 și 29: Ph. © E. LESSING / MAGNUM - p. 36: Ph. © SCALA - p. 37: Ph. © AKG - p. 40: Ph. © AKG - p. 41: Ph. © E. LESSING / MAGNUM - p. 45: Ph. H. JOSSE © ARCHIVES LARBOR - p. 48: Ph. © E. LESSING / MAGNUM - p. 49: Ph. © SCALA - p. 52: Ph. H. JOSSE © ARCHIVES LARBOR - p. 53: Ph. © CORBIS/ SYGMA - p. 57, jos: Ph. © E. LESSING / MAGNUM - p. 57 sus: Ph. © SCALA - p. 60 și 61: Ph. BRACCHETTI COLL. ARCHIVES NATHAN - p. 64: Ph. COLL. ARCHIVES LARBOR - p. 65: Ph. © GIRAUDON - p. 68: Ph. © E. LESSING/ MAGNUM - p. 69: Ph. H. JOSSE © ARCHIVES LARBOR - p. 72: Ph. © E. LESSING / MAGNUM - p. 73: Ph. BY KIND PERMISSION OF THE TRUSTEES OF THE NATIONAL GALLERY, LONDRA. © CORBIS / SYGMA - p. 76: Ph. © E. LESSING / MAGNUM - p. 77: Ph. © SCALA - p. 81: Ph. SCALA © ARCHIVES LARBOR - p. 84: Ph. © RMN / LEWANDOWSKI - p. 85: Ph. © RMN / LEWANDOWSKI - p. 88: Ph. © SCALA - p. 89: Ph. © SCALA - p. 92: Ph. H. JOSSE © ARCHIVES LARBOR - p. 93: Ph. © ARCHIVES LARBOR - p. 96: Ph. © E. LESSING / MAGNUM - p. 97: Ph. © E. LESSING / MAGNUM - p. 101: Ph. COLL. ARCHIVES LARBOR - p. 107: Ph. © SCALA - p. 111: Ph. © E. LESSING / MAGNUM - p. 114: Ph. © E. LESSING / MAGNUM - p. 115: Ph. COLL. ARCHIVES NATHAN - p. 119: Ph. © RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM - p. 122 și 123: PH. © SCALA - p. 127: Ph. H. JOSSE © ARCHIVES LARBOR - p. 130: Ph. © E. LESSING / MAGNUM - p. 131: Ph. © RMN / OJEDAT / HUBERT - p. 135 jos, stânga: Ph. © SCALA - p. 135 sus, dreapta: Ph. © SCALA - p. 135 sus, stânga: Ph. E. TWEEDY © ARCHIVES LARBOR - p. 138: Ph. © RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM - p. 139: Ph. © RMN /C. JEAN - p. 143: Ph. © AKG - p. 148 și 149: Ph. H. JOSSE © ARCHIVES LARBOR - p. 152: Ph. © SCALA - p. 153: Ph. © GIRAUDON - p. 156 și 157: Ph. © BRIDGEMAN ART LIBRARY/COURTESY OR SIR JOHN SOANE'S MUSEUM, LONDRES - p. 160: Ph. COLL. ARCHIVES LARBOR - p. 161: Ph. COLL. ARCHIVES LARBOR - p. 164: Ph. COLL. ARCHIVES LARBOR - p. 165: Ph. COLL. ARCHIVES LARBOR - p. 168: Ph. COLL. ARCHIVES NATHAN - p. 169: Ph. H. JOSSE © ARCHIVES LARBOR - p. 175: Ph. ORONOZ © ARCHIVES LARBOR - p. 177: Ph. ORONOZ © ARCHIVES LARBOR - p. 178 și 179: Ph. FOTOTECA INTERNATIONAL © ARCHIVES LARBOR - p. 182: Ph. R. KLEIHEMPEL © ARCHIVES LARBOR - p. 183: Ph. © RMN / ARNAUDET - p. 186: Ph. © E. LESSING / MAGNUM - p. 187: Ph. E. TWEEDY © ARCHIVES LARBOR - p. 190 și 191: Ph. © RMN - p. 194: Ph. H. JOSSE © ARCHIVES LARBOR - p. 195: Ph. H. JOSSE © ARCHIVES LARBOR - p. 198: Ph. H. JOSSE © ARCHIVES LARBOR - p. 199: Ph. H. JOSSE © ARCHIVES LARBOR - p. 202: Ph. H. JOSSE © ARCHIVES LARBOR - p. 203: Ph. © RMN / BLOT - p. 206: Ph. H. JOSSE © ARCHIVES LARBOR - p. 207: Ph. © AKG - p. 210: Ph. H. JOSSE © ARCHIVES LARBOR - p. 211: Ph. © GIRAUDON - p. 220 și 221: PH. COLL. ARCHIVES LARBOR - p. 221: Ph. © SYGMA / CORBIS/F.G. MAYER - p. 224: Ph. COLL. ARCHIVES LARBOR - p. 225: Ph. © RMN / ARNAUDET - p. 228: Ph. COLL. ARCHIVES LARBOR - p. 229: Ph. © RMN - p. 232 și 233: Ph. © RMN - p. 235: Ph. COLL. ARCHIVES LARBOR - p. 238: Ph. COLL. ARCHIVES LARBOR - p. 239: Ph. © RMN / LEWANDOWSKI - p. 242: Ph. COLL. ARCHIVES LARBOR - p. 243: Ph. © RMN / JEAN - p. 245: Ph. H. JOSSE © ARCHIVES LARBOR - p. 248 și 249: Ph. © BRIDGEMAN ART LIBRARY/ P. WILLI - p. 259 jos: Ph. © E. LESSING / MAGNUM - p. 259 sus: Ph. © E. LESSING / MAGNUM - p. 263: Ph. RALPH KLEINHEMPEL © BY W. ET I. HENZE-KETTERER / COLL. ARCHIVES LARBOR - p. 267: Ph. STATEN MUSEUM FOR KUNST / HANS PETERSEN / T © SUCCESSION MATISSE, PARIS 2001 - p. 268: Ph. MNAM / A. RZEPKA © SUCCESSION MATISSE, PARIS 2001 - p. 269: Ph. COLL. ARCHIVES LARBOR © SUCCESSION MATISSE, PARIS 2001 - p. 273: Ph. LAUROS-GIRAUDON © ADAGP, PARIS 2001 - p. 274: Ph. J.J. HAUTEFEUILLE. COLL. ARCHIVES LARBOR © ADAGP, PARIS 2001 - p. 275: Ph. SYGMA / CORBIS © ADAGP, PARIS 2001 - p. 279: Ph. GIRAUDON / T © SUCCESSION PICASSO, PARIS 2001 - p. 280: Ph. L. JOUBERT COLL. ARCHIVES LARBOR / © SUCCESSION PICASSO, PARIS 2001 - p. 281: Ph. RMN / BERIZZI © SUCCESSION PICASSO, PARIS 2001 - p. 284: Ph. MNAM / FAUJOUR © ADAGP, PARIS 2001 - p. 285: Ph. MNAM / MIGEAT © ADAGP, PARIS 2001 - p. 288: Ph. MNAM / MIGEAT © ADAGP, PARIS 2001 - p. 289: Ph. MNAM / MIGEAT © ADAGP, PARIS 2001 - p. 292: Ph. © GIRAUDON - p. 293: Ph. COLL. ARCHIVES LARBOR - p. 297 jos: Ph. COLL. ARCHIVES LARBOR © MONDRIAN / HOLZMAN TRUST / ADAGP, PARIS 2001 - p. 297 sus: Ph. AKG © MONDRIAN / HOLZMAN TRUST / ADAGP, PARIS 2001 - p. 300: Ph. JOUBERT COLL. ARCHIVES LARBOR - p. 301: Ph. MNAM. - p. 305: Ph. MUSEUM OF ART / PHILADELPHIE / T © SUCCESSION MARCEL DUCHAMP / ADAGP, PARIS 2001 - p. 308: Ph. MNAM © ADAGP, PARIS 2001 - p. 309: Ph. COLL. ARCHIVES LARBOR © ADAGP, PARIS 2001 - p. 312: Ph. COLL. ARCHIVES NATHAN © ADAGP, PARIS 2001 - p. 313: Ph. MNAM / MIGEAT © ADAGP, PARIS 2001 - p. 314 jos: Ph. JOUBERT. COLL. ARCHIVES LARBOR © ADAGP, PARIS 2001 - p. 317 sus: Ph. MNAM / FAUJOUR © ADAGP, PARIS 2001 - p. 321 jos: Ph. MNAM / MIGEAT © ADAGP, PARIS 2001 - p. 321 sus: Ph. JOUBERT. COLL. ARCHIVES LARBOR © ADAGP, PARIS 2001 - p. 325: Ph. JOUBERT. COLL. ARCHIVES LARBOR © ADAGP, PARIS 2001 - p. 326: Ph. AKG © ADAGP, PARIS 2001 - p. 329: Ph. SYGMA / CORBIS/BURSTEIN COLL. © ADAGP, PARIS 2001.

În aceeași colecție a apărut:

PICTURA – SECRETE ȘI DEZVĂLUIRI
Nadeije Laneyrie-Dagen
272 pagini, 165 ilustrații

În aceeași colecție vor apărea:

ARTA EVULUI MEDIU
Jannic Durand
144 pagini, 120 ilustrații

ARTA RENAȘTERII
Gérard Legrand
144 pagini, 120 ilustrații

ARTA CLASICĂ ȘI BAROCĂ
Pierre Cabanne
144 pagini, 120 ilustrații

ARTA ROMANTICĂ
Gérard Legrand
144 pagini, 120 ilustrații

ARTA SECOLULUI AL XIX-LEA
Nicole Tuffelli
144 pagini, 120 ilustrații

ARTA MODERNĂ
Edina Bernard
144 pagini, 120 ilustrații

ARTA CONTEMPORANĂ
Jean-Louis Pradel
144 pagini, 120 ilustrații

ARTIȘTI MODERNI – mic dicționar
Pascale Le Thorel-Daviot
336 pagini, 380 ilustrații

ARTIȘTI CONTEMPORANI – mic dicționar
Pascale Le Thorel-Daviot
288 pagini, 450 ilustrații

ISTORIA ARTEI – DIN EVUL MEDIU PÂNĂ ÎN PREZENT
Edina Bernard, Pierre Cabanne, Jannic Durand,
Gérard Legrand, Jean-Louis Pradel, Nicole Tuffelli
948 pagini, 1 000 ilustrații

ARTA ȘI NOILE TEHNOLOGII
Florence de Mèredieu
216 pagini, 100 ilustrații